L'EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE Wagner NOVEMBRE 1984 / N° 312

SOMMAIRE

42e Année — NOVEMBRE — nº 312

Nº Commission paritaire : 58972 — Nº ISSN 0013-1415

A notre ami Jacques ALLIN

En mon nom personnel et au nom de nombreux collègues, je tiens à exprimer ici toute mon émotion devant la disparition subite de notre ami Jacques ALLIN.

Au lycée La Fontaine de 1955 à 1958, il avait su créer autour de lui une franche amitié; on appréciait sa droiture et un sens de l'humour tout particulier. Il aimait le travail bien fait et ses résultats en tant qu'étudiant allaient confirmer plus tard une carrière brillante qui le conduirait à des responsabilités importantes d'I.P.R.

Il aimait la musique. Son violon représentait une grande part de sa vie. Sa femme me disait, il y a peu de temps encore qu'il craignait un accident pour ses mains tant il redoutait de ne plus pouvoir jouer de son instrument.

Faire vivre la musique était sa préoccupation majeure comme professeur d'abord, conseiller pédagogique, puis inspecteur, prônant aux jeunes professeurs, la "musique active", développant dans son académie le chant choral où depuis 2 ans il avait réussi à créer un festival très apprécié.

Il avait acquis par des études sérieuses d'harmonie, de direction d'orchestre, d'analyse musicale et de violon tant au Lycée La Fontaine qu'au Conservatoire National Supérieur, un jugement et un savoir sûrs qu'il transmettait à ses nombreux stagiaires et aux professeurs qu'il inspectait.

Il ne reculait pas devant ses responsabilités, ni devant les difficultés qui surgissaient souvent, payait de sa personne en démarches nombreuses pour défendre la musique en milieu scolaire. Conscient de ses fonctions, il savait s'imposer dans différentes réunions de l'Education Nationale ou de la Culture pour défendre et développer la place du professeur d'Education Musicale de plus en plus menacée...

Au nom de tous ceux qui l'ont côtoyé, et en mon nom, j'exprime à sa femme et à ses deux enfants nos chaleureuses pensées d'affection.

Gérard BOULANGER

Un service religieux sera célébré le 20 novembre 1984 en l'église Notre Dame des Blancs Manteaux, 1 rue de l'Abbé Migne 75004 Paris (métro Rambuteau ou Hôtel de Ville).

Les professeurs qui désireraient s'associer à l'Ensemble vocal et/ou instrumental peuvent s'inscrire auprès de Madame BOULANGER, 2 rue Deleuville, Guiperreux 91310 Montléry - Tél. : 901.19.31.

Monsieur BOULANGER dirigera l'Ensemble vocal qui sera soutenu par quelques instrumentistes et Monsieur GUILLARD titulaire de l'Orgue.

'Jne seule répétition aura lieu à 17 heures avant l'Office.

Premiers sons de Flûte à Bec

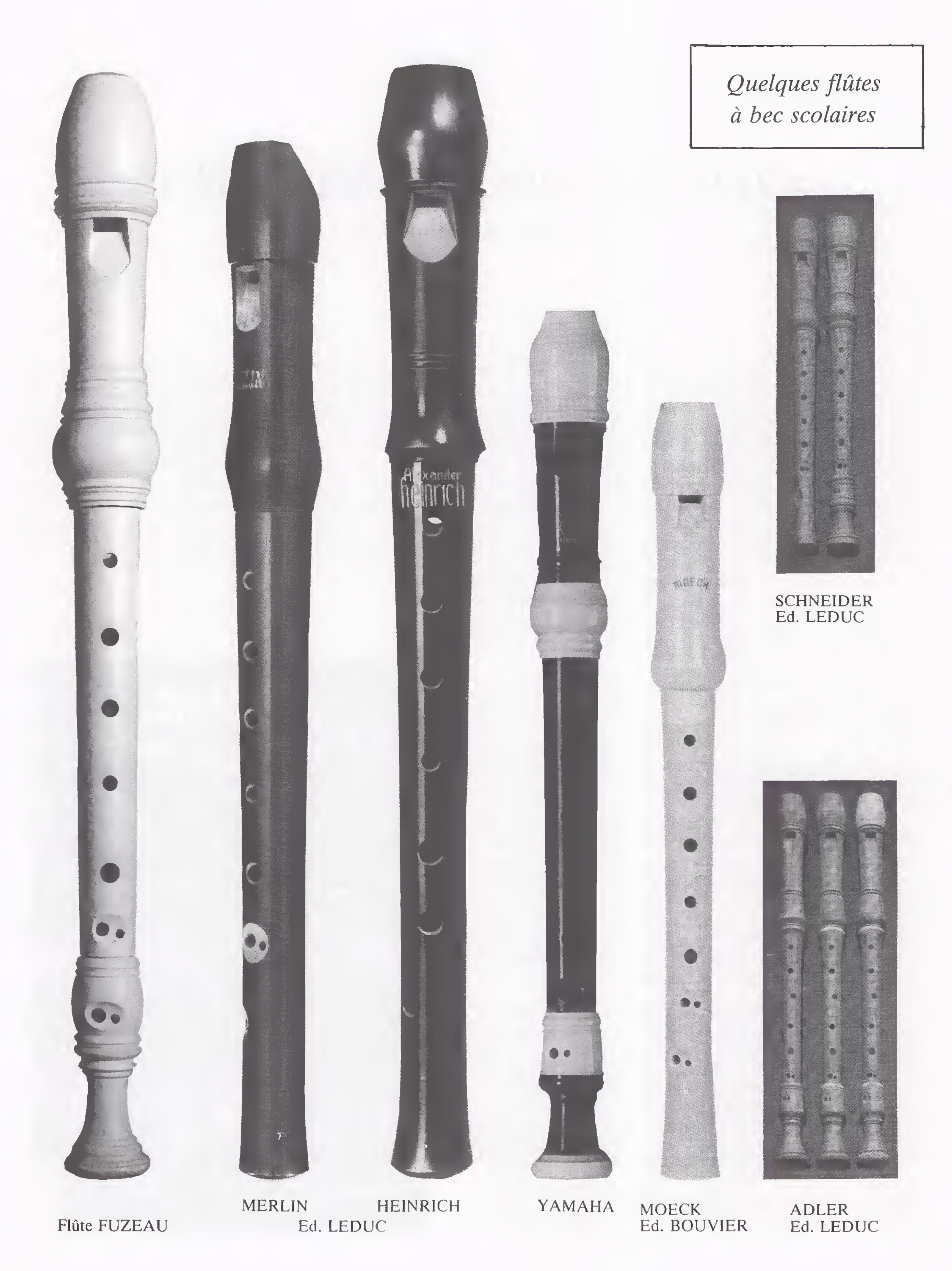
par **Eldé BLANC-WILMOTTE**

Professeur d'éducation musicale j'utilise la flûte à bec dans mes classes depuis 1965. Je l'enseigne aussi en Ecole de musique et au cours de stages, avec des groupes d'adultes. Cotoyant souvent des professionnels de l'instrument, je les ai souvent entendus critiquer amèrement l'emploi qui en est fait dans les écoles et les collèges : nous serions souvent cause de mauvaises habitudes qu'ils doivent corriger : doigtés faux, mauvaise respiration, articulations erronées position de la main défectueuse... J'avoue avoir longemps cru à une réaction de mauvaise humeur d'une certaine élite qui voit son noble instrument mis par nous entre toutes les mains (ça ne fait pas très sérieux de dire que l'on joue de la flûte à bec : tout le monde croit savoir le faire. Tandis que, se déclarée violoniste, même si on est un abominable racleur, celà pose son homme).

Et puis, je viens d'animer plusieurs stages de formation permanente où j'ai eu affaire à des professeurs enseignant la flûte dans leur classe, et je me dis qu'il y a peut-être un fond de vérité dans ce qui m'avait paru pure calomnie. Entre les mains de certains, la flûte est peut-être un outil pédagogique (???) mais pas un instrument de musique. Et cela me semble grave. S'amuserait-on à enseigner le piano si on joue avec un seul doigt ? Mais on ose enseigner la flûte sans connaître toute son étendue, avec des articulations approximatives et un souffle irrégulier si ce n'est chevrotant. Notre exemple doit séduire les élèves pour leur donner envie de travailler. La plus grande partie de notre enseignement passe par l'imitation et nous devons prendre garde à notre façon de jouer : les enfants prendront plus facilement nos défauts que nos qualités.

Parmi les problèmes qui se posent à l'enseignant, le premier dans le temps est sans doute le choix de l'instrument. Si dans le primaire on peut pour des raisons de facilité choisir la flûte à doigté moderne je crois qu'au collège il vaut mieux prendre celle à doigté baroque — copie de la flûte du XVIIIe siècle, en diapason 440 — qui permet une parfaite justesse sur toutes ses notes. C'est aussi celle que le professeur de l'école de musique voisine recommandera. Le matériau divise aussi les professeurs : bois ou plastique ? Pour ma part, bien que préférant le timbre plus riche du bois, je choisis résolument le plastique : plus juste, ne se déformant pas, beaucoup moins cher pour une qualité équivalente et qui peut être lavé... Ce qui n'est pas négligeable avec nos débutants baveurs et suceurs de bonbons en tous genres. Pour le choix d'une flûte plastique je renvoie ici à un article de la revue de l'AFFB (juin 81 très peu de modèles sont parus depuis) où l'on trouve une étude comparative de toutes les sopranos. Les meilleures semblent les flûtes Aulos, qui sont hélas devenues très chères avec l'envolée du dollar. Leur gamme de modèles comprend aussi alto, ténor et basse, ce qui permet plus tard des ensembles au timbre bien homogène.

Quelques flûtes à bec scolaires



Flûte FUZEAU — MERLIN, HEINRICH Ed. LEDUC — YAMAHA — MOECK Ed. BOUVIER — ADLER Ed. LEDUC — SCHNEIDER Ed. LEDUC

Comment faire acheter les flûtes ? La plupart d'entre nous les achètent par grande quantité et les revendent aux enfants. Seule façon d'avoir la même marque pour tous (il faut savoir que selon les marques le diapason peut varier... d'un temi ton — et qu'hélas, dans une même marque deux séries différentes n'ont pas forcément un diapason identique : 4 vibrations d'écart entre le modèle Aulos 205 1978 et 1982). Il reste le cas des élèves qui possèdent déjà un flûte... qui ne sera pas toujours bonne. Il faudra attirer leur attention sur la recherche de la justesse par le souffle.

La meilleure façon d'acquérir les flûtes serait de les faire acheter par la Coopérative ou le Foyer socio-éducatif qui peuvent les revendre avec un léger bénéfice ce qui permettra d'acheter quelques instruments supplémentaires à la disposition des étourdis ou une "ténor" pour accompagner la classe.

Certains collègues, pour éviter que le prix de l'instrument ne serve d'excuse à ceux qui ne veulent pas l'acheter s'engagent à reprendre en fin d'année tout instrument en bon état à son prix d'achat. Il semble que de toute façon très peu d'élèves veuillent se séparer de leur instrument.

Dans mon collège un autre problème matériel se pose : le vol dans les sacs pendant les récréations : celui qui a cassé ou perdu sa flûte se sert dans le sac du voisin. On peut pyrograver son nom sur le corps de l'instrument. J'invite mes élèves à personnaliser leur flûte avec de la peinture pour maquettes. C'est aussi une façon de mieux leur faire adopter leur instrument.

La flûte à bec celà commence avec beaucoup de jeux, dont tous ne sont pas purement "musicaux". Le meilleur recueil que j'en connaisse est le livre nouvellement paru aux *éditions Fuzeau "Pour une autre approche de la flûte à bec"* par Guy Laurent. Même si on envisage une étude plus classique que la sienne, qui permet une approche extrêmement intéressante de la musique contemporaine, je crois qu'on ne peut pas se passer d'un travail gestuel qui affine la perception des mouvements des doigts : jeux de préhension, de souplesse, de contrôle du "bouchage" des trous; jeux d'appels de doigts qu'il ne faut pas considérer comme travail digne de la maternelle seulement : l'enfant qui dissocie mal le mouvement de son annulaire et celui de son majeur (cas plus fréquent qu'on ne pourrait le croire) n'est pas prêt à jouer de la flûte et se dégoûtera vite.

Peut-on laisser les gauchers inverser les mains sur la flûte ? La technique historique inciterait à répondre oui, puisque nous avons dans les musées des instruments sur lesquels on trouve deux trous pour le petit doigt, l'un à droite l'autre à gauche : on bouchait avec la cire celui dont le joueur ne se servait pas. Après avoir longtemps admis les deux pratiques, j'interdis absolument la main droite en haut : lorsque l'élève veut jouer de la ténor ou de la basse il est obligé, de par la disposition des clés de mettre la main gauche la plus haute. Mieux vaut prendre tout de suite la bonne technique. Les gauchers sont d'ailleurs avantagés au début puisqu'ils sont amenés à se servir de leur main la plus habile.

Jeux avec les mains, gymnastique des doigts, mais aussi jeux de souffle : il faut apprendre à respirer. Celà occasionne bien quelques fous-rires au début : on obtient des respirations bruyantes, trop hautes. On peut trouver de nombreux excercices de respiration dans le livre de Michel Riquier *"Traité de pédagogie instrumentale"* Editions IMPI. Proches du yoga, certains permettent en quelques minutes par séance de bien prendre conscience des mouvements de son diaphragme et de la colonne d'air qui nous sera si utile pour chanter aussi. On obtient une bonne respiration abdominale en proposant aux élèves de respirer leur main comme si c'était une fleur odorante. Il faut ensuite travailler pour que cette prise d'air devienne celle qu'ils emploient automatiquement avec la flûte dans les mains. Maitriser son souffle, c'est être capable de le mener comme on veut pour faire vivre ses notes. Il faut pouvoir souffler avec ou sans pression, plus ou moins fort. La flûte à bec demande un grand débit d'air, avec très peu de pression. Pour contrôler pression et détente il y a un exercice très simple : chacun souffle sur sa main comme pour la réchauffer, puis comme pour la refroidir. On refait l'exercice en posant l'autre main au niveau de la ceinture pour sentir le travail du diaphragme. Puis on écoute le son qui sort d'un bec de flûte selon qu'on souffle chaud ou froid (les sons graves de la flûte sortent au mieux avec le souffle "chaud"). Après cet exercice les morceaux joués en classe sonnent moins "criards".

Mes élèves adorent le cours où nous jouons avec une bougie allumée : il s'agit de courber la flamme sans l'éteindre, de la faire devenir la plus petite possible sans qu'elle tremble. Inutile de refaire ce cours une deuxième fois, le jeu les amuse tant que la plupart le refont chez eux.

Avant même d'avoir appris à jouer une seule note écrite on peut :

— Faire des jeux de réponses avec le bec de la flûte : on fait répéter des rythmes plus ou moins compliqués avec lesquels ils seront familiarisés quand viendra le moment de les analyser et de les écrire.

— Travailler les divers coups de langue pour l'attaque des notes. Je commence par leur faire vocaliser en répétition les consonnes qui se rapprochent le plus de ce que doit faire la langue au début des notes : te, de , ke, gue, le et leurs combinaisons *tede, tekete, tedele.* Après avoir "parlé" le rythme, on le chuchote, puis on le chuchote dans le bec de flûte. Il est impossible de contrôler que tous les enfants attaquent correctement lorsqu'ils jouent ensemble. Lorsque nous avons passé en revue toutes sortes de formules chuchotées puis jouées, je demande à chacun d'inventer une phrase rythmique sur le bec de flûte. Cette courte improvisation me sert à contrôler que la langue marche correctement.

— Des jeux d'attention :
On donne le départ et l'arrêt d'une note tenue, sans que les élèves puissent pressentir sa durée (initiation aux gestes de direction).

— Des jeux de tempos :
On prend un rythme ostinato qui doit ralentir ou accélérer selon le geste qui indique la pulsation. Une recherche de tous les sons que peut produire une flûte, c'est ce que j'appelle le jeu de la jungle : nous faisons d'abord un catalogue de tous les sons trouvés (il y a toujours une chouette et un grillon, mais petit à petit je les aide à sortir de l'anecdote et à chercher le son pour lui-même) on les classe : longs, brefs, aigus, descendants, répétés etc... Il y a un moment pénible : quand tous cherchent en même temps. Mais il y a une règle : dès qu'un camarade lève la main pour signaler une nouvelle découverte, tout le monde doit s'arrêter et écouter. Ce n'est pas toujours aisé mais me semble hautement éducatif pour les petits sauvages égoïstes que sont souvent les sixièmes. Après avoir écouté et classé, on peut recommencer sa propre recherche.

Après, quand on a découvert des sons stridents ou à la limite du perceptible, comme celui produit par le souffle à l'envers, des sons inattendus comme celui produit par les lèvres, vibrant sur le pied de la flûte pris comme une embouchure, on organise un morceau avec une partition codée, on distribue les rôles selon les trouvailles de chacun et si on peut, on enregistre "l'œuvre" où reste une grande part d'improvisation.

Pour pouvoir produire un "beau" son, au sens classique, il faut avoir fait de multiples essais : avant d'obtenir un son bien droit, sans vibrato, joliment timbré, il faut avoir augmenté, diminué, joué trop fort et trop doucement, être capable d'entendre et de choisir l'effet à produire. Tous ces jeux permettent cette exploration avant que ne s'ajoute la difficulté de la lecture des notes.

La plupart des méthodes de flûte à bec commencent par les note SI LA SOL. Certains professeurs de flûte le regrettent, et préconisent la note DO pour commencer : elle permet un meilleur équilibre de la main alors que SI favorise une position de la main trop haute, l'index couché contre la flûte, ce qui rend l'acquisition du SOL plus difficile. Le problème pour nous, français, c'est que nous avons peu de chansons sur la tierce mineure DO LA, au contraire de nos voisins allemands, et beaucoup plus sur la tierce majeure SI SOL.

Lorsque je présente à mes élèves leurs premières notes je commence par leur faire des jeux de réponses rythmiques sur RE, DO puis SI LA SOL. Je présente chaque nouveau doigté, et j'indique la place de la note sur la portée avant de passer à une autre. Puis nous faisons une muette révision des doigtés c'est-à-dire que je leur demande de poser les doigts sur la flûte, sans souffler, pour chaque note que je demande. Ensuite ils lisent les notes que je montre sur la portée, tout en formant le doigté correspondant. Dernière étape : ils jouent les notes que je montre. Nous faisons ensuite des répétitions de formules mélodiques avec les notes qu'ils connaissent, en évitant d'abord le difficile enchaînement SI DO : je joue, ils regardent mes doigts. Ils chantent le nom des notes, puis ils jouent la même formule. Ensuite nous l'écrivons.

Le pentacorde permet de jouer une foule de chansons. Je donne plus loin la liste des textes dont je me sers le plus couramment. Avec les classes de débutants plus âgés, je cherche dans le répertoire de chansons actuelles, et dans les musiques des publicités télévisées. Je me sers aussi beaucoup de certains textes destinés aux pianistes débutants par exemple *"l'ami des enfants"* chez Durand, recueil de morceaux à quatre mains qui contient quelques très jolies mélodies sur cinq notes.

Les méthodes varient sur la sixième note à apprendre : le MI aigu, avec son doigté sans pouce ni index gauches, qui sort avec facilité ou un son plus grave, RE ou FA dièse, plus difficile par la maitrise du souffle et l'obligation de boucher parfaitement. C'est cette seconde solution que je choisis avec les classes normalement habiles. Nous faisons beaucoup de chansons sur cinq notes accompagnées par un bourdon rythmique de RE grave, jusqu'à ce que tout le monde arrive à jouer cette note (pour ceux qui ne réussissent pas, il suffit souvent de leur faire allonger davantage l'annulaire droit, jusqu'à le faire dépasser nettement de la flûte). Certains doivent parfois refaire des "jeux de doigts" pour développer le sens du toucher et acquérir la sensation des trous bouchés correctement. Après le RE, Fa dièse et Mi viennent sans difficulté. Le mi aigu permet l'étude du mécanisme du pouce, qui sera indispensable pour les notes aiguës. Arrivé à ce point on peut travailler des formules mélodiques qui donneront la sensation du mode mineur. On peut aussi jouer en duo ou même en trio.

A ce propos, quel professeur n'a pas eu cette décevante expérience : on fait jouer un air à deux voix et les élèves, au lieu d'apprécier l'enrichissement de l'accompagnement se plaignent que "c'est faux", "ça fait mal aux oreilles". Les tierces, délicieuses pour les voix, donnent sur les flûtes soprano d'horribles sons résultants, que le souffle malhabile et l'oreille inexpérimentée de nos élèves ne leur permettent pas de transformer en notes de basse de l'accord, véritable troisième voix, comme le font les très bons flûtistes. La plupart des harmonisations conçues pour le chant sont à proscrire pour les flûtes : leurs bons intervalles sont les quintes et les quartes qui ne provoquent pas ce désagréable bourdonnement d'oreilles que font certaines tierces. Cependant j'ai eu l'occasion de remarquer que le phénomène s'atténuait lorsque les voix étaient doublées à l'octave par des flûtes ténor.

Il y a quelques années je faisais presque systématiquement chanter les textes que nous apprenions à la flûte et nous mélangions les deux. J'y ai renoncé après avoir pris conscience que ma propre voix se fatiguait très vite lorsque je chantais en même temps que les flûtes : leur son

aigu, très pur, presque dépourvu d'harmoniques, sonnait une octave au-dessus de la voix chantée m'entraînait, par mimétisme à "serrer" pour couper toutes les résonances graves de ma voix. Pour ne pas inculquer à mes élèves cette fâcheuse habitude vocale je dissocie maintenant le chant et la flûte : chacun son rôle. La flûte fera des bourdons rythmiques, des ritournelles, éventuellement une seconde voix, mais elle ne double plus le chant.

Il m'arrive de plus en plus souvent, de voir arriver en sixième des élèves déjà relativement avancées en flûte. Je m'en réjouis, car celà prouve qu'un travail musical commence à se faire dans le primaire. Lorsqu'ils sont vraiment très en avance sur les autres, je leur propose d'apprendre l'alto pendant que leurs camarades s'initient à la soprano. Avec des doigtés différents ils jouent d'abord les mêmes textes. Celà me permet d'avoir des classes de quatrième et de troisième où on joue couramment en quatuor, ce qui est la formule la plus satisfaisante musicalement. Les éditions *Moeck et Pro London Musica* présentent de très nombreux textes faciles, parfaitement jouables en classe. Non seulement des danseries du XVI[e] siècle mais de bonnes transcriptions de musiciens de toutes les époques. Mais celà sort de mon sujet aujourd'hui.

Dans l'espoir d'être utile à quelques collègues voici les textes que j'utilise le plus fréquemment en sixième et en cinquième. Que de partitions achetées "pour voir" et que j'ai mises de côté après un essai malheureux. Tout ne sonne pas bien aux flûtes, surtout avec des débutants. Je ne donne ici que la liste de morceaux souvent éprouvés :

Soprano et piano indispensable (c'est lui qui fait la beauté du texte)
- Suite sur 3 notes. K. Simpson - Edit. Schott
- For the left hand. R. Salked - Edit. Schott
- Come and play 1 et 2. C. Hand - Edit. Oxford U.P.
- Suites livres I et II Apple by et Fowler - O.U.P.
- Recorder tunes for (beginners). S. Taylor - Ed. Curwen
- 20 simple tunes. P. Rodgers - Edit. Schott

Méthodes :
- Read and play (très facile) - Belwin Mills
- Famille Trapps (nombreux petits duos, très faciles) - Ed. Schott
- Jean Noël Catrice (plus difficile on peut utiliser les quatre premiers chapitres. Airs classiques) - Ed. Lemoine

Morceaux à plusieurs sopranos, très faciles :
- 20 pezzi facili. A. Rossi - Berbèn
- 12 pezzi originali. G. Giorgetti - Berbèn
- Simple folk duets. N. Dolmetsh - Curwen
- Descauts in consort. Simpson - Schott
- School ensemble book 1. Bergmam - Schott

Pour une initiation simultanée soprano-alto :
- First et second concert pieces. R. Salked - Schott (piano obligatoire. Contient quelques "tubes" comme mountain tune, Folk tune, ou les bateliers de la Volga)
- My recorder time book. Freda Dum - Schott
- Easy lessons. J. Hook - Schott
- Accent on melody. Bergmam - Schott

Je reste, comme tous, à la recherche de jolis textes, à la portée de mes élèves. Les stages sont toujours prétexte à échange de répertoire, à nouvelles découvertes. Je voudrais exprimer ici un regret : pourquoi si peu de compositeurs se préoccupent d'écrire de la musique "pédagogique". Quand, la flûte à bec trouvera-t-elle son Bartok ? Chacun de nous se débrouille avec ce qu'il trouve, fabrique ses arrangements sur mesure, et ne les publie pas. C'est dommage. Il ne semble pas y avoir d'édition française pour cela : la collection *Plein jeu* a disparu et rien ne la remplace.

Il faudrait une sorte de lieu d'échange, où chacun apporterait ce qu'il a fait, ce qui a bien marché avec ses classes, et qui pourrait le diffuser auprès des collègues intéressés. Il me semble que les CRDP pourraient remplir cet office. Celui de Lille publie régulièrement dans son bulletin des "œuvres" destinées aux professeurs de musique, particulièrement bien adaptées aux clubs de flûte. Il faudrait généraliser cette pratique. Nous avons surtout besoin d'œuvres polyphoniques dont certaines voix seraient très simples pour permettre la participation des plus maladroits, avec une voix plus difficile pour faire travailler les meilleurs.

Pédagogues compositeurs à vos plumes!

XXIe Festival du Marais

Les soirées musicales du Festival du Marais 1984 ont débuté à l'église Saint-Merri avec un programme de musique de chambre dont les différentes parties étaient remarquables par l'originalité du choix des œuvres présentées par la Musica Antiqua de Cologne. Les musiciens aux violons baroques R. Goebel et Hajo Bass interprétèrent **L'Offrande Musicale** de J.S. Bach mentionnés par la version de 1947 et d'une flûte traversière à laquelle s'était jointe une basse continue au clavecin et au violoncelle baroque tenus par A. Staier et Phoebe Carrai.

Simultanément, pendant la durée du Festival et en l'hôtel d'Aumont, le Théâtre était présent par une grande pièce de Tchékhov qui prépara son "Oncle Vania" en 1889 en se prêtant à une expérience : la création de son œuvre "L'esprit des Bois" traduite par Adamov. La musique a pour auteur D. Probst et à la compagnie P. Haggiag ont été confiés les rôles des personnages de "Liechi ou l'esprit des bois".

Le Festival 84 s'attache non seulement au théâtre mais aussi au prestige et à la poésie comme les années passées.

Dans la cave gothique de l'Hôtel de Beauvais, il y eut aussi des spectacles féeriques brodant sur le thème de la comédie de W. Shakespeare du "**Songe**", intitulés : La **Répétition dans la Forêt** avec les artisans et autres comédiens montrant comment le dramaturge avait écrit sa pièce.

Côté musical, un itinéraire dans la période baroque valait un léger détour, grâce à l'audition d'œuvres pour violons, d'un auteur virtuose lui-même et très riche d'invention comme ce fut le cas pour Heinrich-Franz Biber. Et si nous fûmes privés des **cornemuses polonaises** de l'autre Heinrich, Schmelzer (1623-1681), le concert du 15 juin fut une occasion d'apprécier la fantaisie avec laquelle furent composées les sonates de F. Biber.

Au même endroit, une semaine plus tard, l'Eglise Saint-Merri abritait les groupes Karumanta et Ayawaska, pour l'interprétation de pièces vocales et instrumentales des régions côtières du Pérou et d'autres de Colombie, déjà entendues en 1983 à l'Hôtel de Beauvais. Cette année la Misa Criolla composée par A. RAMIREZ fut chantée par la chorale Chantarel de Paris avec les ensembles instrumentaux placés sous la direction de D. Verdin qui sut rendre l'aspect expressif d'une telle composition à caractère à la fois liturgique et populaire.

Avant la Messe créole, Quatre tambours, 7 guitares de différents calibres, trois flûtes de Pan, un tambour de Basque accompagnèrent quelques Baile et Bailecitos rehaussée instrumentalement par une percussion crépitante et chaleureuse, donnant aux musiques un côté coloré que les épices savent apporter à la cuisine des pays méridionaux.

Le 25 juin, à l'Hôtel d'Aumont, c'est sous le signe de l'amour et des trahisons, qu'Hélène Delavault enchanta son auditoire, grâce à un répertoire consacré à des chansons et des mélodies populaires, sans qu'elles soient pour autant destinées aux masses ; dans les années trente, Villa-Lobos parcourait le Brésil afin d'y recueillir des trésors tels ce "chant de paysan qui parle du cœur du laboureur, labouré par la faucille d'or de sa bien aimée". Dans le cadre de la cour d'honneur, à l'heure où le soleil descend vers les Champs-Elysées, le programme de cette soirée en plein air devait se poursuivre avec des mélodies écrites sur des paroles de M. Donnay, Brecht et dont les musiques choisies d'une façon éclectique n'auraient pas été désavouées par une Yvette Guilbert ou une Marie Dubas. La science vocale de Reynaldo Hahn impose avec "la dernière Valse" une sorte d'euphorie aux auditeurs. Côté humour ravageur, il y eut des chansons de café concert, côté Blues H. Delavault interpréta des airs de Cole Porter "But in the morning...". Tout un joli bouquet où même le nom de Jules Massenet figura "Pendant les soirs d'été" ce qui était vraiment une occasion de chanter cette mélodie. Ce récital valut à Hélène Delavault de nombreux applaudissements.

Le concert du 28 juin fut un régal. Il s'agissait de musiques espagnoles du temps de Cervantes, avec des danses dans le style des pavanes et des chaconnes ainsi que des romances célébrant la Geste de la reprise de Grenade. Hesperion XX, avec la participation de Montserrat Figueras, en a restitué l'essentiel, sous la direction de Jordi Savall et avec l'accompagnement de cornets, saqueboute, flûte, bombarde et vihuela de mano.

Le concert du 5 juillet fut plus austère, lors de la présentation de polyphonies par l'ensemble : A sei voci.

Nous avons eu parfois l'impression d'une sorte de lecture d'où un résultat sonore peu exaltant. Il y a pourtant dans le Lamento di Arianna de Cl. Monteverdi (1567-1643) d'excellentes occasions de mettre les voix en valeur ne serait-ce que par les mots Lasciate mi morire... interprétés à cinq voix. L'autre œuvre inscrite au programme était les "Répons du Vendredi Saint" de Carlo Gésualdo, madrigaliste inouî et cruel. Dans le cadre de l'église de Saint-Merri, seule la beauté des voix pouvait éventuellement faire passer cette restitution de Polyphonies de la Renaissance.

Le Festival fut, à nouveau un secteur expérimental pour la musique contemporaine, ce dont s'est réjouie Marius Constant par le fait que celle-ci y retrouve sa place, après les auditions de ces dernières années de son maître O. Messiaen et du quatuor d'H. Dutilleux "Ainsi la Nuit...".

Pour l'auteur des "Préludes" d'orchestre il s'agit d'inciter les grands solistes tels que P. Fontanarosa à inscrire davantage les ouvrages de notre temps, au répertoire des concerts. Ainsi ces quatre mouvements écrits d'après l'œuvre de G. Bachelard qui fit un essai sur "l'eau et les rêves". Ils sont organisés sous le titre de "103 Regards dans l'eau" en un véritable concerto

(Suite page 32)

ANTON BRUCKNER

LA IIIe SYMPHONIE

par **Paul-Gilbert LANGEVIN**

II. ANALYSE*

4. Adagio, version primitive
Feierlich, 4/4, *mi* bémol majeur.

En 278 mesures, cette version du mouvement lent offre un plan de Lied-sonate qui peut aussi s'interpréter comme un rondo à cinq sections clairement contrastées :
A (1) - B (33) - A 129) - B (161) - A (225) - Coda (257)

L'épisode B (*Andante,* 3/4), nettement plus étendu que A, se subdivise lui-même, au moins à son premier exposé, en trois volets concentriques : B1 (33) - B2 (65) - B1 (105). Quant au contenu musical, on constate aussi que le poids essentiel du morceau porte sur cette seconde section.

Sur 32 mesures, la section A offre au moins un beau thème initial (A_1, en *mi* bémol), d'une sérénité bien typique de notre musicien. Il s'articule en deux périodes de deux mesures, suivies de quatre répétitions, qui s'abaissent par degrés conjoints à la manière de soupirs, de la cellule terminale (issue de l'ex. A_{1b} du 1er mouvement). Puis un conséquent (A_2, mes. 9) cherche assez laborieusement sa voie au travers de gammes montantes puis descendantes des violons sur des tenues d'harmonie. Ce processus est interrompu deux fois (mes. 13-15 et 17-19) par une cadence des cordes (A_3) souvent désignée sous l'appellation de "Marienkadenz" et qui manifeste un aspect religieux déjà présent dans la symphonie précédente (cette cadence, quant à elle, se trouve déjà chez Mozart : Symphonie *Jupiter*).
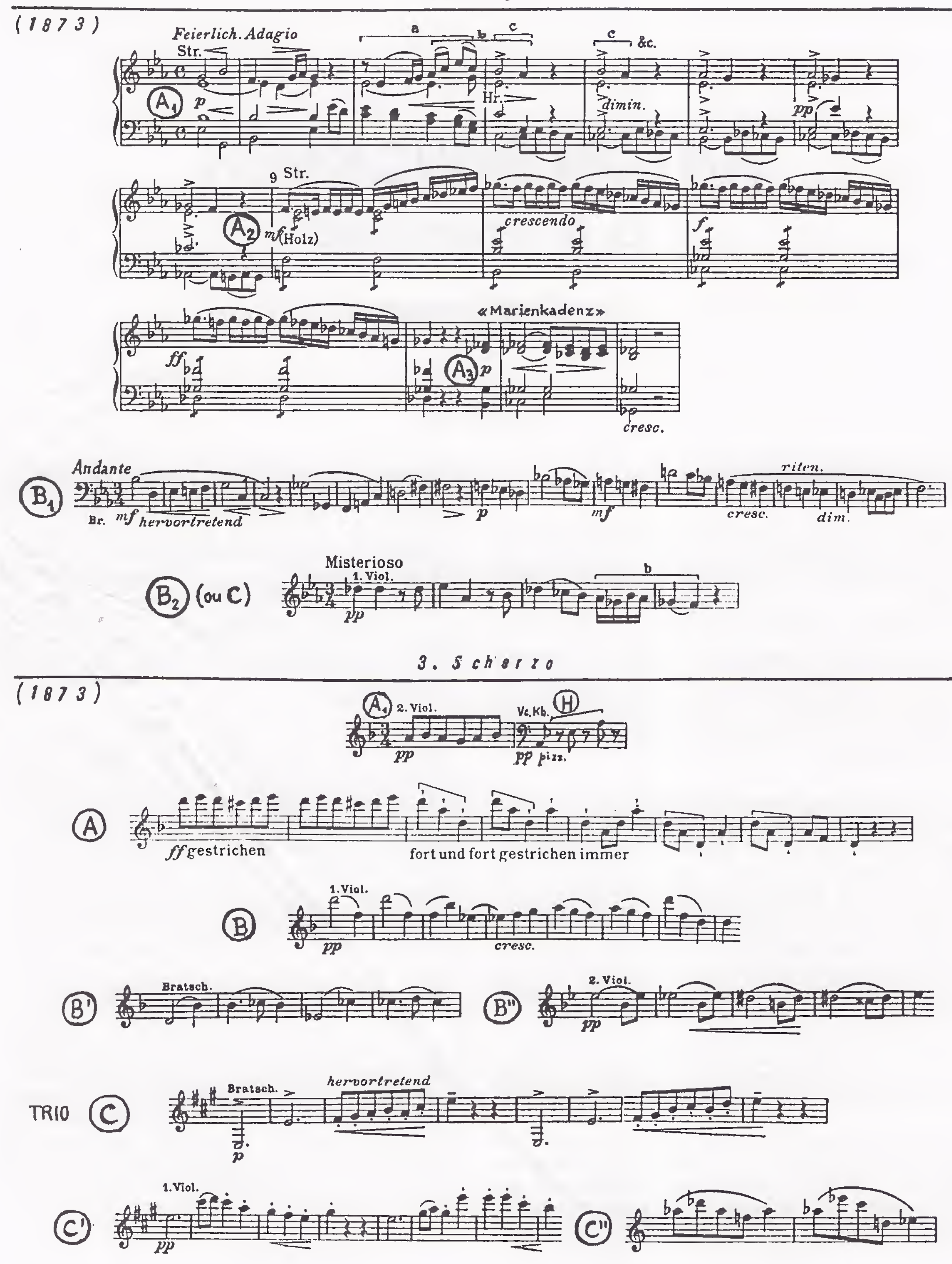
Une belle mélodie transitoire, ascendante, fera suite à la seconde apparition de la cadence, et amènera la seconde section, B. Celle-ci s'étend superbement sur 96 mesures, et sa richesse est en partie due au fait qu'elle contient les premières idées notées par le compositeur pour sa symphonie. B_1 (mes. 33) est un grand chant nostalgique en *si* bémol, énoncé d'abord par les altos puis repris aux basses, qui lui fut inspiré par l'anniversaire de sa mère, et noté dès le 15 octobre 1872. Le lendemain, il lui adjoignait l'élément contrastant B^2 (*Langsamer, misterioso*, mes. 65, en *sol* bémol), où l'on a pu voir un chant de Noël, et dont l'indépendance est telle que maint analyste l'a considéré comme un troisième thème à part entière. Il connaît d'ailleurs une double présentation, la seconde (mes. 91 en *sol* majeur) possédant déjà un rôle développant. Enfin une brève récurrence de B_1 (mes. 105 en ut majeur) conduit au divertissement.

Celui-ci (mes. 129 à 224) ramène les éléments précédents dans le même ordre, mais sans la double reprise de B_1. Chaque thème est enrichi de diverses manières : A (ici à l'octave, aux bois) est soutenu par un orchestre plus puissant (remarquer les syncopes des violons et, à la transition, un écho de *Tristan*) ; B_1 est confié d'abord en *sol* majeur au registre aigu du violoncelle, puis en *mi* bémol aux basses ; bientôt il se contrepointera à son renversement en un saisissant épisode (mes. 193-212) suivi d'un rappel très bref, mais caractéristique, de B_2, qui se résout en un choral des cuivres.

C'est alors la reprise (225), où le thème initial A_1 va se développer en un vaste crescendo soutenu par une guirlande ininterrompue de doubles-croches syncopées aux violons (noter l'écriture rythmique délicate : 12/8 aux cordes contre 4/4 à l'harmonie). Dès 233, lorsque le chœur des cuivres entre en scène au complet, on perçoit un net écho de la "Marche des Pélerins" de *Tannhäuser*, intégré à la gradation harmonique qui conduit (250) au point culminant. Celui-ci est marqué par le retour de la Marienkadenz, qui ouvre ici encore

* Voir l'E.M. N°s 307 et 309-310.

2. Adagio
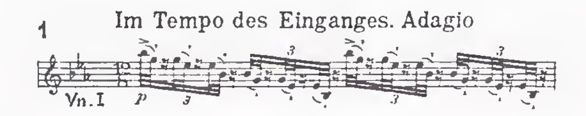

(1873)
Feierlich. Adagio
Str.
Hr.
dimin.
crescendo
(Holz)
«Marienkadenz»
cresc.
Andante
Br.
hervortretend
riten.
cresc.
dim.
Misterioso
1. Viol.
(ou C)
3. Scherzo
(1873)
2. Viol.
Vc. Kb.
pizz.
gestrichen
fort und fort gestrichen immer
1. Viol.
cresc.
Bratsch.
2. Viol.
TRIO
Bratsch.
hervortretend
1. Viol.

deux larges brèches dans le tutti. Après la seconde débute (mes. 256) la Coda, qui affecte la forme d'un bref crescendo-decrescendo ; c'est ce dernier qui donne l'occasion de la citation du "Sommeil de Brünnhilde" qui persistera seule au cours des vicissitudes ultérieures de la partition. La conclusion s'évanouit sur une longue tenue des cors, sous laquelle un dessin plus incisif (une imitation de la seconde cellule de A_1) se répète plusieurs fois, confié ici aux seuls altos.

5) Les variantes de l'adagio

Depuis l'exhumation et la publication de la version intermédiaire attribuée à 1876, on connaît pour ce mouvement quatre textes différents (le seul cas similaire étant celui du Finale de la *Romantique*, si l'on tient compte de la version remaniée par F. Löwe). Ici encore les changements de désignation étonnent, surtout par la constante ambiguïté entre *Adagio* et *Andante* (v. N° 307, p. 3). La rédaction de 1876 tranche à cet égard sur ses voisines en faisant complètement disparaître le terme "Adagio" : ce qui oblige le compositeur, pour rétablir le nécessaire contraste, à marquer le thème B "Andante quasi Allegretto". Mais cette rédaction étant — cas unique dans toutes les variantes de l'œuvre — *étendue* de dix mesures par rapport au premier jet, Bruckner a dû ressentir la nécessité de compenser cette apparente prolixité en resserrant l'allure générale du morceau : par la suite en effet, la célérité du mouvement variera toujours en proportion inverse des coupures effectuées !

A part cela, les variantes introduites en **1876** sont relativement mineures : en sorte que cette version ne se différencie pas assez de son aînée pour justifier sa prise en compte en tant qu'entité indépendante (il eût été préférable de s'en tenir à publier les seules divergences dans le cadre d'un "Revisionsbericht"). La principale extension (de 6 mesures) apparaît dans le conséquent de A (17 mesures au lieu de 11). A 24, les bois font écho à la Marienkadenz : trait qui persistera dans les rédactions ultérieures. Au divertissement, le beau traitement contrapuntique de B_1 connaît une orchestration nettement renforcée au passage marqué "poco a poco accelerando" (ici 206 à 213). Enfin et surtout, la guirlande de doubles croches des violons à la reprise se transforme ici (de 230 à 256) en triolets de triples croches descendantes, entrecoupées de silences :
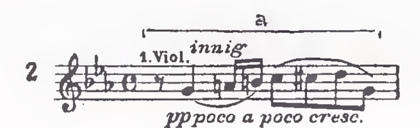


procédé qui imite à tel point l'écriture de *Tannhäuser* que l'on ne s'étonne pas que Bruckner ait spontanément et très vite fait disparaître ce qui, visiblement, n'était pas une trouvaille !
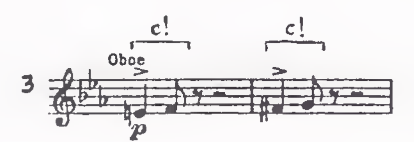
En **1878** en revanche, les transformations sont cette fois radicales. Elles ne sont, hélas, déjà pas toutes heureuses. Voulant concentrer le morceau, et conscient de la relative faiblesse d'invention de A par rapport à B, le compositeur supprime toute la première section du divertissement ainsi qu'une partie de la seconde, et raccorde ainsi le développement de B (à partir de se reprise aux basses, en *mi* bémol) avec l'exposé de la même section, lequel était, on s'en souvient, déjà passablement étendu. La forme s'en trouve complètement bouleversée, et ne peut plus être interprétée comme un rondo. L'exposé de A est désormais suivi d'une immense arche centrale sur B ; et le retour de A ne s'effectue plus qu'à la reprise, qui demeure seule à développer le thème principal. Dans ces conditions, une analyse plus fine amène à considérer B_2 comme un élément constitutif indépendant (C), dont le rappel, même bref, au développement (ici mes. 172-181) possède une valeur structurelle essentielle. C'est ce qui rend d'autant plus dommageable sa suppression totale dans l'Endfassung. Quant au plan, on peut proposer pour cette seconde version (1) :

A(1)-B(41)-C(73)/B(112)-C(172)/A(182)-Coda(228).

Pour compenser sa disparition partielle, le groupe A connaît ici un notable enrichissement, aussi bien à l'exposition (qui atteint désormais 40 mesures) qu'à la reprise, étendue, quant à elle, de 10 mesures. Dès l'exposé (mes. 9), les cordes exploitent notamment le



motif médian du thème, tandis que le haut bois reproduit la cellule terminale renversée et diminuée. A la
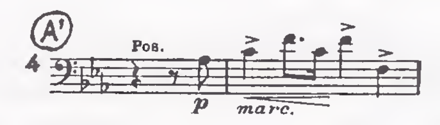


(1) Ce plan, on le voit, est un peu différent de celui donné dans notre monographie brucknérienne (p. 136), lequel, omettant de distinguer le rappel de C, s'appliquerait donc mieux à l'Endfassung. Dans celle-ci, le fait que le *Misterioso* n'apparaisse plus qu'une seule fois oblige à admettre (ce qui est fort peu usuel chez Bruckner) qu'il se développe aussitôt exposé, et à borner l'exposition proprement dite à 97 : les mesures suivantes (98 à 111) ayant déjà un caractère développant. Le plan de 1889 serait alors :

A(1)-B(41)-C(73)/C(98)-B(112)/A(154)-Coda(200).

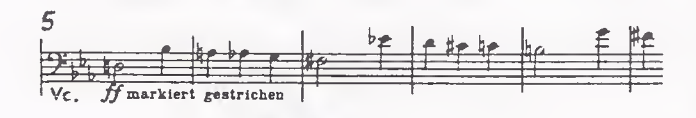
Mais la difficulté d'établir pour ces deux dernières versions un plan incontestable montre déjà combien celles-ci donnèrent de fil à retordre au compositeur lui-même !

reprise, le contrepoint orchestral est aussi plus fouillé : des figures tantôt à l'unisson, tantôt très différenciées de toutes les cordes soutiennent une harmonie elle aussi beaucoup plus "écrite". Dans une accalmie, une donnée nouvelle (A'), aux trombones à découvert, se
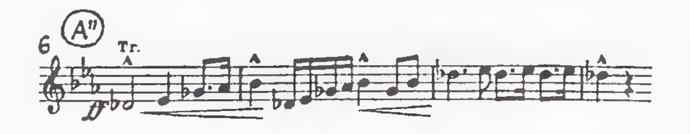


répercute ensuite par imitation pour conduire au sommet du crescendo. Afin de faciliter l'exécution, tout cet épisode, notons-le, est désormais écrit en 4/4. Enfin, la citation de *La Walkyrie* est trémolisée ; et dans les dernières mesures, l'alto est doublé au registre grave de la clarinette : trait génial qui crée un subtil effet de cor lointain.

Quant à la révision de **1889,** il y a peu à en dire sinon qu'elle aggrave encore le massacre tant musical que formel, par une nouvelle et large coupure de 46 mesures dans l'arche centrale : ce qu'on peut à la rigueur expliquer par le fait que la révision précédente avait rendu celle-ci disproportionnée à ce qui l'entourait. Ici, par un conduit de 18 mesures, Bruckner prépare la rentrée de A en exploitant le renversement de B en un bref



ff des cordes. On notera aussi une addition non moins malencontreuse : celle d'une ligne mélodique nouvelle (A") au sommet du crescendo terminal (trompettes,



mes. 188-191 et 194-197). Cette clameur assez banale, et, du reste, étrangère à la matière thématique, est trop ouvertement "tétralogique" pour ne pas la croire induite par une intervention extérieure à la plume de Bruckner.

En définitive, si le texte de 1878 paraît ici encore le plus mûri, on doit cependant déplorer la suppression du premier rappel de A, que Harry Halbreich, dans sa recherche d'une "version idéale", conseille de rétablir. (V. *Bruckner-Symposion "Die Fassungen",* Bericht, p. 83).

6) Scherzo, version primitive

Scherzo, Ziemlich schnell, 3/4, 152 mes., *ré* mineur - *Trio, Gleiches Tempo,* 3/4, 116 mes., *la* majeur.

Seul mouvement à avoir acquis d'emblée sa forme définitive (à la Coda près), ce Scherzo est un vrai feu d'artifice typique du côté populaire de l'inspiration brucknérienne. La gaîté n'y est pas moins doublée d'un climat épique dû notamment aux violents contrastes dynamiques. Le **Scherzo** proprement dit s'articule régulièrement en trois volets : Exposition (56 mesures) ; Divertissement (36 mesures) ; Récapitulation (60 mesures). Toutefois, on notera ici, pour la première fois, l'absence de toute barre de reprise.

Une cellule furtive (A_1), oscillant autour de la dominante selon un dessin familier à notre compositeur, entre aux seconds violons, immédiatement suivie, aux basses, d'une réponse où l'on reconnaît (renversée) la cellule générique H de la symphonie (quinte-octave, v. 1er mouvement). Un rapide et mordant crescendo conduit à l'éclatement du thème (A) proprement dit, qui combine ces deux éléments, mais où H retrouve sa forme directe (descendante). L'opposition des deux motifs formera toute la matière du travail orchestral qui va compléter l'exposition et s'élever vers un tutti à la dominante suivi d'une pause générale. Quant au divertissement central, il modifie du tout au tout le caractère du morceau : celui-ci prend ouvertement l'aspect d'une valse, dont l'idée mélodique essentielle (B) paraît aux premiers violons (mes. 59), au ton inattendu de *si* bémol majeur, relation de demi-ton qui accentue le chromatisme et n'est donc pas déplacée dans une œuvre dédiée à la gloire de Wagner ! Plusieurs motifs secondaires (B', B") se joignent ensuite à ces données et s'entrecroisent pour laisser finalement A_1 à découvert et amener la reprise par le retour au ton principal (mes. 93). Celle-ci reproduit à peu près l'exposition, compte tenu d'une extension du tutti, qui intègre un vigoureux effet de gamme descendante sur 2 octaves (137-142), et conclut en *ré* majeur.

Le **Trio** reproduit encore la structure ternaire : Exposition (40 mesures) ; Divertissement (36 mesures) ; Reprise (40 mesures). Ici, la valse se mue en un délicat ländler, d'un charme bucolique rarement égalé. Le thème (C) prend fermement appui sur la dominante (*mi*) en deux larges blanches pointées suivies d'un motif ascendant dont le rythme reproduit celui de A_1. Plusieurs idées secondaires (C', C"), d'ailleurs dérivées du thème lui-même, entourent ou poursuivent celui-ci dans une instrumentation légère qui exclut cuivres (sauf les cors) et timbales. Au divertissement, on note surtout un passage (mes. 49 à 56 : chant aux seconds violons puis aux flûtes) que Mahler citera textuellement dans le Trio de sa propre *1re Symphonie* — n'oublions pas qu'il avait rédigé la réduction pianistique de notre *Troisième !* Ici encore, la reprise est marquée par le retour (mes. 77) au ton principal ; le thème s'y superpose à son renversement. Ensuite le Scherzo se répète *da capo.*

(Suite page 32)

Entretien avec Devy ERLIH

Faut-il associer le violon ancien à une "esthétique de soufflets d'accordéon" ?

par **Jacques CHAILLEY**

Depuis quelques années se répand, lorsqu'on aborde la musique du XVIIIe siècle — dite très improprement "baroque" comme chacun sait — un style nouveau présenté comme restitution fidèle de la manière dont cette musique a été pensée. L'une de ses caractéristiques, — la seule que nous examinerons aujourd'hui —, est pour les instruments à cordes un manque d'adhérence de l'archet, générateur de "soufflets d'accordéon" et d'un phrasé asthmatique sur la beauté duquel l'unanimité est loin d'être acquise.

Pour la justification de cette nouvelle esthétique, on fait appel à trois sortes d'arguments, présentés comme des "preuves" : la facture du violon ancien et de son archet, les traités du temps et l'iconographie musicale. Pour tenter de savoir ce qu'il en est en réalité, il a été demandé à un maître de violon actuel, Devy Erlih, de bien vouloir se rendre au Musée du Conservatoire de Paris, où grâce à l'obligeance du Conservateur, Mme Branricci, on lui a mis entre les mains, sans préparation, un violon de Nicolas Médard, Paris 1659, récemment restauré à l'identique, et un archet du XVIIIe siècle, anonyme, mais authentique. L'entretien a eu lieu le 9 novembre 1981 et a été enregistré. On en trouvera si on veut la sténographie intégrale, avec textes justificatifs, dans les Actes récemment parus d'un colloque de musicologie tenu en 1982 à l'occasion du tricentenaire de Mouret (1). Nous en donnerons ici un bref résumé accompagné de quelques extraits.

J'avais commencé par demander à Devy Erlih de jouer quelques sons, sans préparation aucune, avec la sonorité égale et soutenue qui est la sienne. Il s'est exécuté de bonne grâce, et voici sa conclusion :

J.C. — L'expérience vous semble-t-elle concluante ?

D.E. — Apparemment oui, sauf que je suis un peu mal à l'aise, d'abord parce que je n'ai pas étudié avec cet instrument, mais surtout parce que j'ai l'habitude d'un violon monté avec les mentonnières que nous avons actuellement, les coussins élevés, etc... N'ayant rien de tout cela, j'ai l'impression que le violon glisse, et cela me gêne énormément.

J.C. — Bien sûr. Mais le problème est de savoir si les défauts que nous constatons lorsqu'on veut reconstituer la musique ancienne sur des instruments de l'époque, sont ou non inhérents aux servitudes instrumentales, et s'il y a vraiment impossibilité technique d'éviter de tels défauts avec ces instruments et ces archets.

D.E. — A mon avis, **en aucun cas impossibilité technique.**

On conclut cette première partie de l'entretien en constatant que la différence de facture amoindrit la puissance et dérange un certain nombre de réflexes des violonistes actuels, mais n'empêche ni l'adhérence de l'archet ni la tenue du son.

L'investigation porte ensuite sur la tenue de l'archet. J. Chailley lit de nombreux textes d'époque, que D. Erlih traduit en actes, et présente une iconographie aussitôt scrutée et discutée de ce point de vue précis. On a pu observer en effet la tendance de certains violonistes "néo-baroques" actuels, à tenir l'archet loin de la hausse, suspendu par le poignet plutôt que soumis à la pression des doigts, ce qui diminue évidemment l'adhésion des crins à la corde, et l'on ne peut nier qu'il existe des images semblant leur donner raison.

La conclusion de cette seconde partie de l'entretien se résume en deux points complémentaires. D'abord que **la tenue de l'archet loin de la hausse semble une particularité de l'école italienne,** établie en fonction d'une priorité donnée à la légèreté sur la puissance, tandis que **rien ne différencie fondamentalement l'école française de ce qui se pratique actuel-**

lement. Et ensuite qu'on ne peut constater **aucune liaison obligatoire entre d'une part la forme, le poids et la tenue de l'archet, d'autre part l'inégalité du son, le peu d'adhérence des crins et le recours perpétuel aux "soufflets d'accordéon",** surtout lorsqu'il s'agit de l'école française.

Mais, poursuit en substance l'entretien, si cette "esthétique d'accordéon" n'est pas imposée par l'instrument, c'est qu'elle est ou bien subie par l'interprète par insuffisance d'adaptation technique, et dans ce cas on ne pourrait que la déplorer, ou bien voulue par lui en fonction d'un choix esthétique délibéré. Peut-on considérer la seconde attitude comme historiquement justifiée ?

Lecture est faite alors d'un certain nombre de textes, notamment de Quantz, Löhlein et Léopold Mozart. Ce dernier retient particulièrement l'attention, car on y trouve un long passage où il démonte un coup d'archet en 4 "divisions" et explique longuement comment à chacune d'elles peut correspondre un crescendo ou un diminuendo, disant même que par moments il faut "enfler le son" puis le "diminuer par degrés". C'est bien du soufflet, cela ? demande J. Chailley.

— Je n'en disconviens pas, répond **D. Erlih.** Seulement il faut savoir s'il s'agit de conseils d'interprétation ou d'exercices d'entraînement.

J.C. — C'est effectivement la question fondamentale. Voici la conclusion de Léopold : "Par la pratique continuelle de ces quatre divisions de l'archet, on acquiert l'habileté de modérer (c'est-à-dire de conduire consciemment) l'archet, et par cette modération on obtient la netteté du son".

Il s'agirait donc **non pas de conseils d'interprétation, mais d'une série d'exercices** destinés à contrôler à tout instant la puissance du son par la pression de l'archet, pour contrebalancer la tendance naturelle à donner la force au début et à laisser le son s'affaiblir ensuite.

D.E. — Je le crois en effet. Je vais donner un exemple où j'appuie dès le talon **(il le fait).** Voilà un son qui est vilain, qui gratte...

J.C. — C'est un point important, car les textes insistent sur la nécessité d'éviter ce grattement, justement. Par conséquent ce serait un procédé anti-grattement, et non pas une recommandation esthétique de crescendo-diminuendo perpétuels ?

D.E. — Sans doute.

Ici, on me permettra d'interpoler une réflexion qui ne figure pas dans l'entretien décrit. Lorsque j'étais chef de chœurs (et avant d'entrer à la Sorbonne, j'ai été cinq ans professeur d'ensemble vocal au Conservatoire), il m'était usuel de demander à mes choristes, pour obtenir un son soutenu dans une ligne mélodique expressive, de penser chaque note ou groupe de notes "crescendo" ou "diminuendo" selon la direction dynamique du phrasé, condition nécessaire à mon sens pour assurer à ce phrasé la vie intérieure nécessaire. Je me suis souvent demandé ce que penseraient des musicologues dans 200 ans si, lisant une telle recommandation sur papier comme on le fait aujourd'hui pour des textes qui ont cet âge, ils s'imaginaient devoir l'appliquer à la lettre hors du contexte où elle était formulée. N'en déduiraient-ils pas à leur tour que le XXe siècle préconisait lui aussi de perpétuels "soufflets" ? Je puis leur affirmer en toute connaissance de cause que ce serait un monumental contre-sens.

L'historicité en l'affaire n'est pas seule en cause. Mais, même si l'on se limite à son seul domaine, ce que nous avons voulu faire ici, la conclusion la plus raisonnable est sans doute que nous sommes loin de tout connaître sur la question. Et aussi que, même de bonne foi, **ce serait presque certainement une tromperie que de prétendre imposer comme vérités historiques démontrées ce qui n'est peut-être, au mieux, qu'hypothèses provisoires et opinions esthétiques personnelles.**

(1) **Jean-Joseph Mouret, Journées d'études d'Aix-en-Provence,** 28 et 29 avril 1982, publication de l'Université de Provence, C.A.E.R. XVIII, 1983. Diffusion : Aux amateurs de livres, 62 avenue de Suffren, 75007 Paris.

LES RAPPORTS DU DRAME ET DE LA MUSIQUE DANS L'ŒUVRE DE RICHARD WAGNER

par **Serge GUT**

Comme chacun sait, Richard Wagner a eu pour ambition de remplacer l'ancienne formule de l'opéra — qu'il jugeait désuète et inadaptée aux exigences artistiques de l'époque — par celle du drame musical.

LES POSITIONS THEORIQUES

I. Terminologie

La dénomination actuellement consacrée de **Musikdrama** (drame musical) avait été rejetée par Wagner qui s'en est expliqué de manière fort détaillée dans son article **Ueber die Benennung "Musikdrama"** (A propos de la dénomination "Drame musical")[1]. Il trouvait l'expression inexacte, car elle mettait l'accent sur le mot "drame" ("un drame mis en musique"), alors qu'en réalité c'était la musique qui était l'élément primordial. Aussi préférait-il que l'on emploie des constructions telles que **Wort-Ton-Drama** (Drame de la parole et du son) ou **Kunstwerk der Zukunft** (Oeuvre d'art de l'avenir), ou bien encore **Bühnenfestspiel** (Festival scénique). Il lui arriva même — comme il le fit pour **Tristan** — d'écrire tout simplement : **Handlung** (Action).

II. Les définitions de Wagner

Indépendamment de la terminologie, la conception wagnérienne varie au cours des ans.

Dans l'un de ses premiers écrits sur la question — qui est en même temps son œuvre théorique la plus importante — **Oper und Drama** (Opéra et Drame, 1851), Wagner considère que le drame (donc l'action) représente le but à atteindre, tandis que la musique sert de moyen d'expression[2]. Autrement dit, le drame prime la musique, même si celle-ci reste un intermédiaire au rôle capital. Une vingtaine d'années plus tard, sous l'influence de Schopenhauer, Wagner écrit en 1870 dans son article sur **Beethoven :**

"La musique — laquelle ne représente pas les idées contenues dans le monde sensible, mais tout au contraire est elle-même une idée globale du monde — inclut le drame entièrement en elle-même, du fait que le drame à son tour ne fait qu'exprimer la seule idée adéquate à la musique".[3]

En termes clairs, cela veut dire que ce n'est pas le drame qui exprime la musique, mais la musique le drame; autrement dit, exactement le contraire de ce qu'il avait affirmé une vingtaine d'années auparavant. Cette position est confirmée deux ans plus tard, quand Wagner dit (**Ueber die Benennung Musikdrama**, 1872) que "le drame est l'action incluse dans la musique rendue visible" (ersichtlich gewordene Taten der Musik).[4]

En fait, il ne s'agit que d'une contradiction apparente. Mais pour bien la saisir, il faut faire un petit retour en arrière.

III. La notion de musique métaphysique

En effet, il faut savoir qu'à l'extrême fin du XVIIIe siècle, Wackenroder, Tieck et Novalis ont remplacé la notion traditionnelle d'une musique, art de divertissement, par celle d'une musique métaphysique, ouvrant la porte sur des mondes merveilleux et sublimes. En même temps, le primat jusqu'alors accordé à la musique vocale — en raison de la compréhension que permet le texte — est supprimé au profit du primat de la musique instrumentale, non liée au concept et à l'intelligence, pouvant par conséquent directement exprimer ce que les mots ne sauraient dire. E.T.A. Hoffmann et Schopenhauer confirment, avec des nuances personnelles, cette conception des premiers écrivains romantiques allemands.[5]

En musique, c'est Beethoven qui, le premier, réalise cette conception absolument nouvelle dans l'histoire musicale de l'occident. Rappelons ce qu'il écrivit en

1810 à Bettina von Arnim : "La musique est une révélation plus haute que toute sagesse et toute philosophie"[6]. Tous les grands compositeurs austro-allemands de Beethoven à Mahler et au premier Schönberg ont été fidèle à cette conception. Wagner, comme les autres.

IV. La contradiction wagnérienne

Mais c'est alors qu'une terrible contradiction apparaît dans la volonté wagnérienne d'écrire une musique métaphysique, tout en refusant le moyen de la musique purement instrumentale. C'est cette contradiction qui explique les fluctuations des explications théoriques du compositeur, comme on a pu le voir il y a un instant.

Aussi, avant de tenter de résoudre la contradiction qui vient d'être présentée, il faut se poser la question : pourquoi Wagner s'acharne-t-il à vouloir réaliser le **Musikdrama** ? Il y a pour cela deux bonnes raisons :

1) Wagner est — à juste titre — convaincu que l'on ne peut faire mieux que Beethoven dans le domaine instrumental, et que, en conséquence, l'irruption du fait dramatique apporte un enrichissement et permet de sortir de l'impasse créée par la perfection beethovénienne.

2) Par goût inné pour le théâtre. Rappelons que le beau-père de Wagner (peut-être même son père) était acteur et que Wagner enfant avait pensé devenir lui-même acteur et chanteur. Du reste, la première création importante de l'adolescent n'est pas une œuvre musicale, mais un drame terriblement shakespearien intitulé **Leubald.**

V. Que faire pour résoudre la contradiction ?

En fait, on l'a dit plus haut, la contradiction n'est qu'apparente. Elle résulte essentiellement de la profonde influence que la lecture de Schopenhauer avait eu sur lui. Wagner, homme de théâtre inné, donne, en conformité avec sa nature profonde, le primat au théâtre. Mais Wagner, subjugué par la lecture du **Monde comme volonté et comme représentation** de Schopenhauer, donne le primat à la musique.[7]

Toutefois il est bien certain que Wagner considère la musique sous deux aspects différents.

1) Il y a d'abord une musique qui appartient au monde nouménal où, pour employer un langage platonicien, qui appartient au monde des idées et qui représente une forme primordiale antérieure au drame, une sorte de **Urform** qui est originelle.

2) Puis il y a une musique qui appartient au monde phénoménal, au monde tangible, celui des réalités sensibles.

Cette deuxième catégorie de musique est en somme une musique incarnée dans le monde de la matière et qui a besoin, pour sa réalisation temporelle, de passer par l'intermédiaire du drame qui lui sert de support. Celui-ci, du reste, ne prend forme et valeur que par la réalisation musicale. C'est bien ce que Wagner a exprimé en disant que "le drame est l'action incluse dans la musique rendue visible", ou encore quand il dit que "la musique inclut le drame entièrement en elle-même et que celui-ci ne fait qu'exprimer la seule idée adéquate à la musique".

Autrement dit, la musique du monde des idées prime le drame, puisqu'elle l'inclut; tandis que le drame détermine la musique du monde sensible. Voici la contradiction apparente résolue.

LA REALISATION PRATIQUE DES IDEES ESTHETIQUES

Une chose est la conception théorique, une tout autre chose en est la réalisation pratique. Pour mieux saisir par quels moyens techniques Wagner va réaliser son ambitieux projet, il faut d'abord brièvement rappeler la situation de l'opéra dans l'Europe d'alors.

VI. Résumé de la situation de l'opéra en Europe vers 1830

Très schématiquement, on vit encore sur le modèle mis au point dans le style de l'opéra napolitain des successeurs d'Alessandro Scarlatti, donc du deuxième tiers du XVIII[e] s.

Les caractéristiques principales sont :

1) Phrases symétriques et régulières :
phrases carrées : 2 + 2, 4 + 4, 8 + 8.

2) Formes stéréotypées des arias, dont la plus célèbre est la forme da capo ABA'. Ce qui entraîne la séparation en numéros distincts.

3) Séparation tranchée entre le récitatif et l'aria.

Les œuvres écrites par Rossini et Meyerbeer pour l'opéra de Paris ne diffèrent pas sensiblement de ce schéma.

Wagner entend supprimer toutes ces particularités propres à l'opéra et — pour lui — incompatibles avec une véritable expression des sentiments et des idées.

Mais la réalisation de ce plan dans la pratique ne va pas sans difficultés.

VII. Les deux grandes innovations wagnériennes

Mais avant même que de considérer les difficultés de la réalisation technico-musicale de Wagner, il faut indiquer et préciser ce que sont les grandes innovations wagnériennes.

1) **La mélodie continue** (ou "mélodie infinie" : **unendliche Melodie**)[8]. Elle se caractérise par deux particularités :
— **Utilisation de l'arioso** qui allie les propriétés et du récitatif et de l'air, en oscillant de l'un à l'autre, sans être jamais tout à fait l'un ou tout à fait l'autre.

— **Rupture de la carrure.** Les groupes de mesures réguliers et symétriques — que Wagner appelait avec mépris la **Quadratur de Tonsatz-Konstruktion** (quadrature de la construction musicale) — est abandonnée au profit d'une rythmique plus souple et ondoyante qui peut beaucoup mieux s'adapter à l'expression changeante des sentiments et à l'évolution de la situation dramatique.

Il en résulte que la mélodie chantée n'est plus la partie prédominante — comme dans l'ancien opéra — mais qu'elle se fond dans le tissu symphonique qui l'absorbe. Dans une telle conception, le texte lui-même devient secondaire, puisqu'il est englobé par la musique instrumentale.

2) **Le leitmotiv symphonique ?**

C'est la plus célèbre innovation technique de Wagner, et sans doute aussi la plus importante. Mais il faut distinguer entre deux formes bien différentes d'utilisation du **Leitmotiv** que Wagner lui-même appelait **Grundthema** (thème fondamental).

— Il y a d'abord le **Leitmotiv, outil de réminiscence,** déjà utilisé par Cherubini, Weber et le Berlioz de la **Symphonie fantastique** (avec **l'idée fixe**) que Wagner reprend dans ses premiers opéras jusqu'à **Lohengrin** inclus.

— Puis il y a le **Leitmotiv, matériau de construction du tissu symphonique,** véritable innovation wagnérienne, utilisée à partir de **l'Or du Rhin** (1853).

La première utilisation est encore fort rudimentaire, puisqu'elle consiste à prendre un élément de réminiscence qui est introduit de l'extérieur dans le déroulement de la trame dramatique. Tandis que la seconde utilisation est infiniment plus subtile et plus savante. En effet, le Leitmotiv, à partir du **Rheingold,** a toujours une identification constante avec un personnage ou une idée; si bien que les combinaisons de Leitmotive permettent d'exprimer avec une prodigieuse précision les pensées les plus diverses, de même qu'elles peuvent expliquer les situations psychologiques les plus complexes. Mais au-delà de ce fait fondamental, l'utilisation wagnérienne du Leitmotiv consiste en une irruption de la technique symphonique du classicisme viennois — plus particulièrement celui de Beethoven — dans l'opéra et, par là même, sa transformation en Drame musical. L'ancienne forme musicale était basée sur l'équilibre des diverses périodes mélodiques, du reste d'une manière assez floue et arbitraire, comme Wagner l'a lui-même constaté.[10]

Il me fallait nécessairement (...) avancer peu à peu jusqu'à la suppression de la forme d'opéra qui m'était donnée par la tradition. Cette forme d'opéra n'avait en soi jamais été une forme précise comprenant tout le drame, mais bien plutôt un simple conglomérat arbitraire de minuscules morceaux de chant isolés qui, par leur juxtaposition, toute de hasard, d'airs, de duos, trios, etc., décidait en réalité avec des chœurs et de soi-disant ensembles, de la forme essentielle de l'opéra (**Une communication** à mes amis, 1851).

Wagner remplace ce bric-à-brac par une logique formelle qui résulte du traitement dialectique des Leitmotive utilisés.

Par ailleurs, en absorbant la symphonie dans le drame musical et en donnant ainsi — il faut bien en convenir — un primat de la musique instrumentale sur la vocale, Wagner se rapproche singulièrement des idées de Wackenroder et permet à la métaphysique musicale de s'épanouir pleinement.

VIII. Les difficultés de réalisation

Ce n'est pas sans difficultés, hésitations et tâtonnements que Wagner réalisa les projets ambitieux qu'il avait conçus. Trois exemples précis nous aideront à saisir l'évolution wagnérienne.

1) Dans **Tannhäuser** (1843-1845), la technique du **Leitmotiv** reste rudimentaire; elle correspond encore à la technique du Leitmotiv, outil de réminiscence, citée plus haut. En ce sens, **Tannhäuser** — tout comme le **Vaisseau fantôme** — est un opéra romantique, et non un drame musical. Par ailleurs, la phrase carrée, avec sa rigidité systématique, est toujours omniprésente. Ainsi, quand Wolfram — le compagnon fidèle de Tannhäuser — chante au début du 3ᵉ acte sa célèbre **Romance de l'Etoile,** si le "ton" est déjà typiquement wagnérien, dans sa retenue noble, digne et triste, le déroulement mélodique s'inscrit dans d'imperturbables groupes de quatre mesures.

2) Avec **Lohengrin** (1848), la construction musicale est beaucoup plus souple et en grand progrès. Toutefois, Wagner s'en tient toujours à la syntaxe traditionnelle, à la **Quadratur des Tonsatzes,** c'est-à-dire à la structure périodique 4 + 4 ou 8 + 8.

Pourtant il existe un passage qui rompt ce moule systématique : c'est le dialogue de Friedrich von Telramund et Ortrud au début du 2ᵉ acte, surtout dans la partie centrale de ce dialogue, **Du wilde Seherin** (Toi, voyante sauvage). La carrure, de même que la coupe stéréotypé sont supprimées; le principe de la mélodie continue est appliquée et, pour la première fois chez Wagner, les Leitmotive jouent un rôle organique en passant de l'orchestre à la voix, formant un **symphonisches Gewebe** (tissu symphonique) cohérent. La technique compositorielle de Wagner atteint ici un point tournant de son évolution et préfigure ce qui sera la norme par la suite. **Lohengrin** est encore un opéra romantique, mais il est sur le point d'en faire éclater le cadre.

3) Si, maintenant, on considère **Tristan** (1857-août 1859), on est frappé par l'extraordinaire progrès accompli. Ici, Wagner réalise pleinement ses intentions et l'on peut dire, comme on l'a mentionné plus haut, que "le drame est l'action incluse dans la musique rendue visible".

Le travail thématique des Leitmotive est d'une subtilité extraordinaire et permet d'obtenir une intensité émotionnelle prodigieuse, inégalée sans doute dans le domaine musical. Wagner en était bien conscient, car

voici ce qu'il écrivit le 29 octobre 1859 à Mathilde Wesendonck[11] :

"Je ne peux plus supporter ce qui est brusque et soudain; c'est souvent inévitable et nécessaire, mais même alors cela ne doit pas arriver sans que l'atmosphère de ce changement subit ne soit préparée de telle façon qu'elle appelle d'elle-même ce changement. Mon chef-d'œuvre dans l'art subtil de la transition progressive est sans doute la grande scène du second acte de Tristan et Isolde. Le début de cette scène exprime une vie débordante en ses passions les plus véhémentes, — la fin, le désir le plus solennel, le plus profond de la mort. Ce sont là les piliers : voyez maintenant un peu, mon enfant, comment je les ai reliés, comment on passe de l'un à l'autre! Là est le mystère de ma forme musicale dont j'affirme hardiment qu'elle n'avait jusqu'ici jamais été seulement pressentie avec une pareille concordance et une pareille ordonnance où se disposent clairement tous les détails."

Selon les sujets, Wagner infléchira sa technique; mais elle restera fondamentalement toujours la même. Toutefois, au cours des ans, Wagner assouplit et affine sa technique. C'est ainsi que dans sa dernière œuvre, **Parsifal,** la subtilité dont fait preuve le compositeur est extraordinaire. Je n'en veux pour preuve que le célèbre **Enchantement du Vendredi Saint,** vers le début du IIIe acte, où Parsifal, dans la clarté transfiguratrice du Vendredi Saint, perçoit qu'il doit être le futur roi du Graal. Les Leitmotive circulent et ondoient avec tant de souplesse qu'ils deviennent à peine perceptibles, ils suggèrent plus qu'ils n'imposent, laissant la musique — bien qu'incarnée grâce au drame — se souvenir de son origine première métaphysique en nous ouvrant la porte sur ces mondes merveilleux et inconnus dont rêvait Wackenroder.

NOTES

1) Rappelons que les **écrits** de Wagner ont été traduits en français par G.J. Prod'homme (**Oeuvres en prose de Richard Wagner,** 13 vol., Paris Delagrave, 1907-1924. Rééd. en fac-similé, Paris, Editions d'Aujourd'hui, Paris 1976.

2) Cette idée est déjà clairement précisée dans l'introduction, qu'il est conseillé de lire attentivement.

3) On trouvera une traduction similaire à la nôtre chez Prod'homme, **op. cit.,** vol. X, p. 91

4) Cité d'après l'excellent choix de textes suivant : Richard Wagner, **Ausgewählte Schriften,** éd. par Esther Drusche, Leipzig, Reclam jun. 1982, p. 253.

5) On aura un excellent résumé de cette situation **in** : Carl Dahlhaus, **Die Musik des 19. Jahrhunderts,** Wiesbaden, Athenaion, 1980, ch. 1, section : **Metaphysik der instrumentalmusik,** p. 73-79.

6) Sur l'authenticité de cette déclaration, on consultera Jean et Brigitte Massin, **Ludwig van Beethoven,** Paris, Fayard 1967, p. 204-209.

7) Bien que l'œuvre principale de Schopenhauer parut dès 1818, Wagner n'en prit connaissance qu'à l'automne 1852, sans y attacher une importance particulière. Ce n'est qu'en septembre 1854 — alors qu'il séjournait à Zurich — qu'il se plongea dans cette lecture qui fut pour lui une véritable révélation. Il en fait la confession dans une longue lettre écrite à Franz Liszt le 16 décembre 1854. A partir de ce moment, les conceptions philosophiques et artistiques de Wagner seront profondément transformées.

8) Sur ce sujet, on lira avec profit, de Fritz Reckow : **Zu Wagners Begriff der "unendlichen Melodie",** in : **Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk,** éd. par Carl Dahlaus, Regensburg, G. Bosse, 1970.

9) On lira, in **ibid.,** de Carl Dahlaus, **Zur Geschichte der Leitmotictechnik bei Wagner.**

10) Cité d'après la traduction de Prod'homme, in : Richard Wagner, **Mes œuvres,** Paris, Corrêa 1942, p. 104.

11) **Id., ibid.,** p. 214.

Les Castrats et le Théâtre d'Opéra

par **Pierrette DAVID-GERMAIN**

Débats, romans ou tentatives de reconstitutions historiques attirent actuellement l'attention sur les castrats, ces chanteurs exceptionnels qui soulevèrent l'admiration des spectateurs des XVIIe et XVIIIe siècles.

On se pose, à leur propos, bien des questions et les opinions divergent, mêlant l'humour à la mystique, quand on aborde le sujet de leur importance artistique ou sociale.

L'éthymologie même du mot est complexe : la racine est évidemment tirée du latin "castrare"-châtrer. On sait, d'ailleurs, que les Romains associaient femmes, enfants et castrats pour leur interdire de témoigner ou... d'"attester". Mais on peut aussi rapprocher le mot "castrat" du mot hébreu "castor" qui signific musc (en sanscrit "muska" désigne le testicule) et l'associer à cet animal qui a la particularité de cacher ses testicules lorsqu'il se trouve en danger. Dans toutes ces explications il est constamment fait référence aux organes génitaux de l'homme qui, depuis des temps immémoriaux, sont symboles sacrés, représentant un pouvoir divin. L'ambiguïté du succès des castrats n'est pas sans se ressentir de cette assimilation, bien que les causes de ce succès soient multiples.

HISTORIQUE

La qualité vocale des eunuques, qui, pourtant, n'étaient pas destinés à remplir une fonction vocale avait été reconnue dès l'Antiquité et, pendant le Moyen âge et la Renaissance, on entretint volontairement une confusion entre la voix de fausset et celle de castrat pour ne pas avouer la nature de celle-ci.

Pourtant, dans la seconde moitié du XVIe siècle les listes de chanteurs de grandes chapelles princières mentionnent des chanteurs "castrats" : on en trouve notamment à la chapelle du Duc de Bavière, que dirige Roland de Lassus et, surtout, à la chapelle pontificale.

Il semble que, dès leurs premières interventions, on ait apprécié ce que la qualité de leur timbre pouvait apporter de "surnaturel" à la musique religieuse : "leurs voix sont si sonores, si délicates, qu'on n'a pas besoin de leur adjoindre des instruments à vent et encore moins des instruments à clavier, car ils sont l'image de la musique céleste pour laquelle il n'y a que la voix des séraphins et des bienheureux sans aucun instrument matériel" (1).

Le rapide développement du théâtre lyrique, dont les premières manifestations remontent aux premières années du 17e siècle, conduisit naturellement les créateurs de spectacles à rechercher leurs voix aux ressources multiples, susceptibles de correspondre aux types de rôles et aux exigentes partitions "modernes".

Par ailleurs, l'usage refusait aux femmes le droit de paraître sur scène. Dans certains états, il y avait même interdiction officielle. A Rome, un décret fut promulgué dans ce sens par le pape Innocent XI lorsqu'en 1676, il prit la succession de Clément X.

On organisa donc de plus en plus systématiquement, en Italie, la formation des chanteurs castrats.

ORIENTATION

C'est vers l'âge de 8 ans (parfois plus tôt : 7 ans pour Farinelli) que devait être prise la décision de la castration. Celle-ci était pratiquée sur le souhait des parents ou d'un "protecteur" lorsque l'enfant manifestait des dispositions vocales. Cette désicion était un pari car rien ne garantissait que la qualité de la voix enfantine se maintint dans l'âge adulte et, même dans ce cas, rien n'assurait, bien sûr, que le chanteur parvint à faire la carrière brillante que l'on visait pour lui. Parfois, c'est l'enfant lui-même qui, flatté du talent qu'on reconnaissait en lui, alors qu'il faisait partie de la maîtrise d'une chapelle de petite localité, ou passionné par les études musicales qu'il y poursuivait, désirait qu'on pratiquât l'intervention afin de n'être pas chassé de la maîtrise.

Le jeune **Joseph Haydn** ne dut qu'à une visite inopinée de son père la suspension d'une décision que le maître de chapelle Reutter avait prise en son nom pour lui garder sa voix "tant admirée de tout le monde". En effet, si les parents étaient d'autant plus facilement appâtés qu'ils étaient souvent de condition modeste, certains "protecteurs" escomptaient aussi de larges bénéfices de la carrière présumée de leur "favori"; au besoin ils pratiquaient eux même la mutilation, comme le fit le maître du célèbre **Caffarelli**... Pourtant, on s'en doute, la loi interdisait de telles pratiques mais lorsque la mutilation étaient pratiquée, pour ne pas tomber sous le coup de la loi, ou pour respecter certaines convenances, on la faisait passer comme conséquence d'un traumatisme dû à une querelle enfantine, à la morsure d'un chien, ou de quelqu'autre animal ou à une chute de cheval.

Les enfants, quant à eux, ne témoignèrent pas toujours la reconnaissance espérée; ainsi **Vittorio Loreto** apporta-t-il, un jour, à son père une bourse vide pour "lui rendre la monnaie de sa pièce". Mais l'histoire retint peu le nom des mécontents ou des "désenchantés" qui peuplèrent pourtant les bas fonds napolitains.

Données physiologiques

Le rappel de quelques notions de physiologie permet de comprendre en quoi consistait l'intervention pratiquée. Le larynx peut-être considéré comme le principal organe de la phonation. Il comprend de nombreux cartilages, des muscles (les cordes vocales), et plusieurs voies nerveuses qui mettent tout cet appareil complexe sous le contrôle du cortex cérébral. Le mécanisme de l'émission vocale peut se concevoir comme d'ordre vibratoire, la corde entrant en vibration sous l'effet du courant d'air provoqué par l'appareil respiratoire.

C'est le nerf récurrent qui transmet des impulsions à la corde vocale à un certain rythme mais il ne peut dépasser le chiffre de cinq cents par seconde (ut 4) car il existe une phase d'inexcitabilité du nerf (ou période réfractaire). C'est là, le registre de la voix de poitrine qui correspond donc à un régime récurrentiel monophasé.

Dans ces conditions pour déclencher une réponse des cordes vocales à des rythmes supérieurs à cinq cents par seconde, l'homme doit passer en voix dite de "fausset"; la femme en voix de "tête".

Que se passe-t-il alors au niveau des fibrilles des cordes vocales ? Tout se passe comme si, étant dans l'impossibilité de répondre à des stimuli de fréquence élevée, elles préféraient se mettre en repos. Effectivement, à mesure que la voix monte, un nombre de plus en plus faible de fibrilles est mis en action vibratoire. En réalité les périodes "réfractaires" des fibrilles alternent régulièrement : elles sont excitées successivement une fois sur deux, une fois sur trois, puis une fois sur quatre. A tel point qu'au cours de l'émission de son très aigu, les cordes deviennent très fines et que la profondeur de leur accolement diminue.

Il s'agit de régime biphasé, triphasé, quadriphasé. On comprend ainsi aisément que l'homme chante normalement en régime monophasé, la femme, et l'enfant mâle en régime biphasé.

Le but de la castration est d'interdire le changement de voix chez l'enfant mâle. Pour cela, il faut intervenir sur la cause de cette modification de la voix, c'est-à-dire empêcher les hormones sexuelles d'agir au niveau du larynx au moment de la **puberté.**

Celle-ci est principalement dûe à l'augmentation progressive de la sécrétion hormonale et, particulièrement, chez le jeune garçon, de la testostérone secrétée par les cellules particulières du testicule. Elle est marquée par plusieurs modifications visibles de l'organisme et une modification audible : la mue, qui fait passer la voix de garçon de régime biphasé à celle d'homme, de régime monophasé. La castration consiste à procéder à l'ablation des testicules afin de bloquer cette évolution et, particulièrement d'éviter la mue. Chez le sujet castré les caractères secondaires n'apparaissent pas non plus (ni pilosité, ni moustache, ni barbe) et les cartilages se soudent mal provoquant un développement exagéré des jambes, tandis que les tissus graisseux deviennent envahissants. Toutefois, bien que stérile, l'homme castré conserve ses capacités sexuelles. Dans la seconde moitié du 17 ^{e} siècle et au début du 18e la castration semble avoir été couramment pratiquée. On a pu avancer les chiffres de 4.000 à 5.000 castrations d'enfants annuellement (2).

Tessiture et spécificité du timbre

Le problème a été posé de savoir si l'âge auquel était pratiqué la castration influençait la "catégorie" vocale. Opérés tôt (à 7 ou 8 ans au plus tard), les garçons auraient eu une voix de soprano, plus tardivement, une voix de contralto. Plus vraisemblablement, ceux qui auraient été barytons devenaient contralti, ceux qui auraient été ténors devenaient soprani. De toutes façons, les premiers castrats connus furent tous des soprani puisque la tradition de chanter en fausset survécut pendant une assez longue période et qu'elle per-

mettait de confier les parties d'alto à ces chanteurs. Ce n'est que vers la fin du 17ᵉ siècle que l'on commença à entendre des castrats-contralti. Toutefois, les plus célèbres, furent des soprani : FARINELLI, CAFFARELLI, PACCHIEROTTI, mais BERNADI (dit SENESINO) et RUBINELLI étaient contralti et surtout GUADAGNI qui laissa son nom attaché au personnage de l'Orphée de GLUCK qu'il créa. Il semble d'ailleurs que vers la fin de sa carrière il ait gagné un aigu de soprano en amoindrissant simultanément son ampleur vocale.

Il nous est difficile d'imaginer le timbre des voix de castrats. Un enregistrement nous en est parvenu, réalisé en 1902 par MORESCHI, alors directeur de la chapelle Sixtine. La gravure en est imparfaite et la voix, qui ne fut peut-être jamais d'une très grande qualité, n'est, dans ces conditions d'enregistrement, pas nettement appréciable. La tessiture exploitée est celle-ci



et les sons aigus ne paraissent pas très aisés. Les attaques sont généralement imprécises, les sons étant pris par le dessous, l'articulation semble parfois difficile et la ligne vocale, assez fluide, correspond à un vibrato qui paraît assez détendu, comme le confirme l'analyse sonographique. Toutefois ces constatations ne donnent que des indications. L'enregistrement ne permet pas de déductions générales mais on ressent, à l'oreille, l'originalité de la coulée vocale qu'on ne saurait, en aucun cas, assimiler à une voix de femme ou d'enfant.

Les jugements des contemporains les plus dignes de foi mettent en évidence certaines dominantes objectives du timbre : sa **spécificité** est ressentie par SCHOPENHAUER, entendant CRESCENTINI à Vienne : "sa voix, surnaturellement belle, ne peut être comparée à celle d'aucune femme".

L'originalité du timbre des castrats est en relation avec le développement de la cage thoracique et des résonateurs amplifiant des sons, que les voix normales émettent "de tête". La **pureté**, souvent remarquée chez FARINELLI est relevée comme saisissante dans la vox de Guiseppe APRILE par SCHUBART : "Il chante avec la pureté d'une cloche jusqu'au mi au-dessus du registre de soprano"... (3) Pour faire comprendre **l'éclat** de la voix de castrat, DENT (4) risque une image : "Je peux seulement proposer la suggestion que la voix du soprano mâle présentait quelque ressemblance avec le son de la trompette, qui était toujours associée à l'héroïsme et était aussi un instrument de grande virtuosité au temps de SCARLATTI, HAENDEL et BACH.

Formation professionnelle

Une fois "orienté" vers la carrière, l'enfant était confié au conservatoire ou au professeur qui devait assurer son éducation. Parfois, d'ailleurs, il appartenait déjà à une institution musicale. Les conservatoires existaient dans de nombreuses villes italiennes : Venise, Bologne et surtout Naples en comptaient de célèbres. Ils avaient été généralement ouverts au 17ᵉ siècle pour accueillir des enfants nécessiteux mais admirent progressivement de plus en plus d'élèves payants. Certains d'entre-eux, comme à Naples, Poverito di Gesu Cristo (ouvert jusqu'en 1743), Santa Maria ou Pieta dei Turchini reçurent beaucoup de castrats. Ceux-ci avaient un régime moins dur que les autres élèves en raison de leur santé "délicate" qui nécessitait sur le plan de la nourriture et du confort un traitement privilégié. Ces faveurs ne faisaient qu'accroître la tension des rapports entre les condisciples. Les élèves "normaux" ne se privaient pas de faire affront à leurs camarades "dénaturés". Mais, pour ceux-ci, les études étaient menées avec une très grande rigueur et prenaient même, par bien des aspects, l'allure d'un dressage. Il s'agissait de pousser l'instrument vocal à l'extrême de ses possibilités. Certains détails sont, en ce sens, révélateurs : certains professeurs ordonnaient une demi-heure de trilles consécutifs quotidiennement, d'autres prescrivaient pendant toute la scolarité la même série d'exercices à faire chaque jour. L'organe vocal devait devenir parfaitement domestiqué. Cependant, pour développer l'instrument au maximum, les études visaient à une formation musicale "harmonieuse". Elles comprenaient généralement des exercices vocaux et des séances d'interprétation vocale avec difficultés croissantes et, d'autre part, l'apprentissage du solfège, de la théorie musicale et vocale et la pratique de l'écriture musicale. Le contrepoint était enseigné soit par devoirs écrits, soit oralement et amenait à l'exercice de l'improvisation. Par ailleurs, tous les élèves étudiaient le clavecin.

En ce qui concerne le travail vocal, il tendait à perfectionner la qualité de l'émission, à faire acquérir agilité et précision, à développer le souffle et à étendre la tessiture. Il semble que très souvent les tessitures avoisinaient trois octaves; toutefois, le suraigu n'était pas particulièrement recherché et, d'ailleurs, les castrats y utilisaient souvent la voix de fausset.

C'est donc, essentiellement la netteté, la souplesse et la force que l'on recherchait. Les exercices se faisaient souvent devant un miroir, parfois, l'écho d'une grotte permettait à l'élève un contrôle de son émission. L'ampleur du souffle, spécifique des voix de castrats (en raison du développement de la cage thoracique) était, maîtrisée et constamment développée. Elle pouvait être quatre fois supérieure à la normale, en durée et en intensité. Ainsi, FARINELLI pouvait-il tenir une note pendant une minute et parvenait-il, dit-on, à produire 250 notes d'une seule haleine.

Une anecdote rapporte qu'à 17 ans, lors d'une de ses premières représentations, il s'assura un triomphe en bravant, à force de vaillance vocale, la puissance d'une trompette combative.

Un autre critique évoquant les crescendos de SALIMBENI les qualifie "d'étonnants, allant du pianissimi à un degré de sonorité presque incroyable".

La netteté s'acquérait, semble-t-il, par un travail de type instrumental, consistant en répétitions de trilles, vocalises d'arpèges et de gammes chromatiques. Cet entraînement qui créait des réflexes vocaux donnait une grande aisance pour ornementer une note ou une phrase musicale donnée.

Dans l'improvisation, ils se déclenchaient sans peine et inspiraient broderies et arabesques; mais certaines règles prescrivaient comment les fioritures devaient être adaptées aux airs et devaient, parfois (ainsi dans les lamentations), en être exclues. Les castrats célèbres furent tous remarqués pour leur agilité, la qualité de leurs trilles, purs et gracieux, par ton ou 1/2 ton, leur cadence d'exécution instrumentale.

Les plus remarquables professeurs des castrats furent des compositeurs, et le plus notoire d'entre eux fut Porpora qui forma, entre autres, FARINELLI, CAFFARELLI, SENESINO et PORPORINO (5).

Si l'enseignement de la diction et de la littérature était sérieusement pris en compte, on s'attachait peu à l'apprentissage du métier de comédien puisque les mises en scène lyriques de l'époque se contentaient, le plus souvent , de disposer les acteurs selon leur grade : le "primo uomo" précédant le "secundo uomo"... etc...

Seule l'expérience de la scène formait l'acteur. Les critiques relèvent fréquemment la raideur de leurs attitudes et la sécheresse de leurs gestes et lorsqu'ils évoquent le "style noble" de tel castrat célèbre ou sa "grande dignité" en scène, se sont encore des qualités de hiératisme qui sont soulignées.

L'élégance qui, chez Farinelli, Ferri ou Salimbeni fut souvent louée, ainsi qu'une grâce étrange, sont des caractères féminins qui ne manquèrent pas d'être cultivés à l'extrême. Qu'on se souvienne de la "Zambinella" du SARRASINE de Balzac pour imaginer ces "exquises proportions de la nature féminine" dans le corps du castrat.

La finesse du visage jointe à la fraîcheur de la jeunesse orientèrent souvent, au début de leur carrière, les castrats vers des rôles de femmes, de pages ou d'anges; toutefois, rapidement, ils abandonnèrent ces personnages pour aborder les rôles valorisants du répertoire.

(A suivre)

(1) UBERTI - Contrasto opéra dilettevole - Rome - 1630.

(2) MELICOW (Meyer), PULRANG (Stanford) dans revue **urologie** Ridgewood - New Jersey, 1974, volume III n° 5. **Castrati choir and opera singers** p. 663, col. A.

(3) HERIOT (Angus) - **Castrati in Opera** - Londres - Martin Secker and Warburg Ltd in 1956.
Réédition : Calder and Boyars Ltd - 1975 - chap. I - p. 12.

(4) DENT (Edmond J.) dans **HAENDEL**, ouv. collectif, Londres, Oxford University Press 1954, chap. II : Les opéras p. 16.

(5) Un roman de Dominique FERNANDEZ, paru en 1974 aux éditions GRASSET sous le titre **"Porporino ou les mystères de Naples"** évoque un héro-castrat que l'auteur dit imaginaire. Peut-être est-il toutefois inspiré du castrat Dal PRATO que connut Mozart. Mais PORPORINO, de son vrai nom Anton UBERTI, vécut réellement, bien avant l'époque où se situe le récit de D. FERNANDEZ.

EXAMENS et CONCOURS

C.A.P.E.S. - Session de 1984

- **Dissertation sur l'Histoire de la Musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la Civilisation (durée 6 h).**
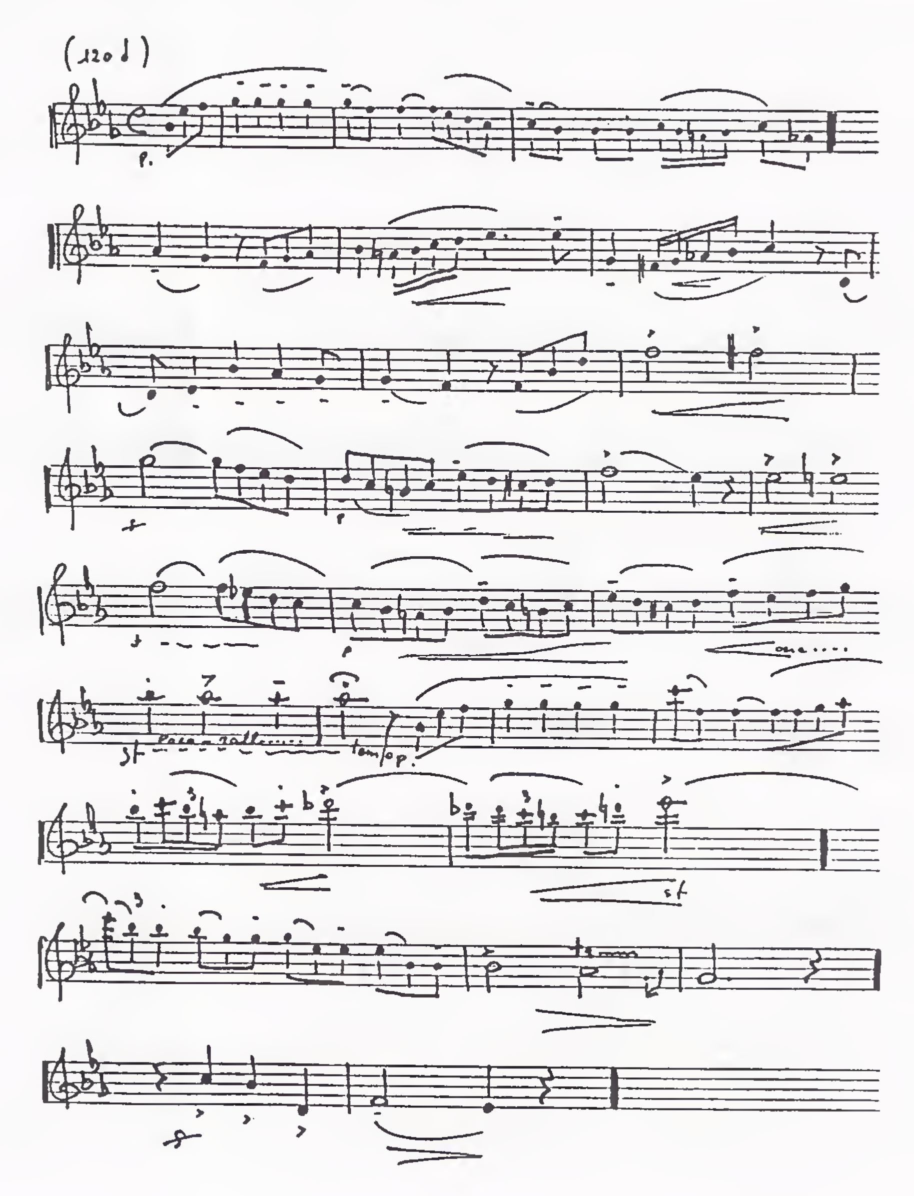
Compte tenu des renouvellements qui affectent la sensibilité, les arts et la vie au début du XXe siècle, vous direz si, à votre avis, la mélodie française s'en est trouvée influencée, et jusqu'à quel point.

Vous aurez soin d'appuyer votre réflexion sur des exemples précis.
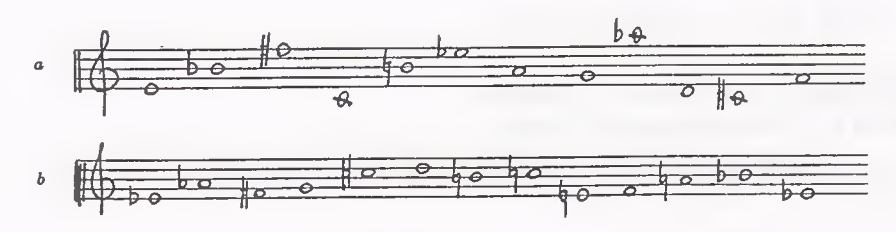
- **Ecriture Musicale (durée 6 h)**

Sujet n° 1

Harmoniser le texte ci-dessous pour quatuor à cordes, et pour une même formation rédiger une variation mélodique ou un court développement à partir d'un de ses fragments.



Sujet n° 2
a ou *b* au choix



Phrase littéraire à utiliser éventuellement :
Jupiter eut un fils, qui, se sentant du lieu dont il tirait son origine avait l'âme toute divine. La Fontaine.

- **Dictée d'accords**

♩. = 98
Avec expression

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

mp mp p cresc f dim mp p mp



• **Claude BALLIF,** compositeur de l'été, REVUE MUSICALE n° double 370/1 (1984), 91 pages 20 × 16, deux h.t., illustr., 7 Place Saint-Sulpice, Paris 75006.

Ce numéro de la REVUE MUSICALE a été réalisé à l'occasion du **Festival estival de Paris 1984,** Claude Ballif étant consacré "Compositeur de l'été". Pour la seconde fois, Albert Richard a voulu témoigner de sa foi en l'œuvre d'un musicien qui demeure mal connu du public, en dépit du cercle qui s'élargit autour de son œuvre, soit par un choc direct, auditif, soit, pour nombre de jeunes, par la découverte de l'irremplaçable professeur d'analyse du C.N.S.M. de Paris, dont les boutades et les enthousiasmes, les grognes et les ostracismes lancés à l'emporte-pièce, campent un personnage foncièrement sensible et bon.

Quelques traits repris à l'important article donné par Monsieur Maurice Fleuret et la **Revue Musicale,** prophétiques sans nul doute, servent d'**Introduction** à des **Propos de Claude Ballif** recueillis par Bernard Bonaldi, Francis Bayer et Francis Pinguet et à des **Fragments retrouvés** du musicien. Daniel Charles étudie **La poétique de Claude Ballif,** Albert Richard l'aspect de **Claude Ballif, écrivain.** A propos de sa collaboration avec Claude Ballif de **Minuit pour géants à Dracoula,** Alain Germain présente sa jeune Compagnie, fondée en 1972 et qui est actuellement implantée au Théâtre André Malraux de Rueil-Malmaison. Sur un livret écrit par Viorel Stefan en 1981, **Dracoula** est "un sujet appartenant à la mystique infernale et aux vampires". Claude Ballif illustre de "Nocturnes infectes, de Scherzi ironiques, de Farandoles grotesques", ce spectacle imaginé par Alain Germain et qui sera créé cet automne au Théâtre de Metz, puis au Théâtre de Paris.

Le numéro se poursuit avec une évocation des relations de Ballif et des Editions Durand, puis par la primeur appréciée d'une **Biographie** et d'un **catalogue** du musicien par Francis Bayer.

• **Jacques CHAILLEY, Florilège d'analyses** Vol. I, **Moyen-Age et Renaissance** (Machaut, Josquin, Janequin), Coll. **Au-delà des notes,** Alphonse LEDUC, Paris (1984) in 8° 24 × 16, 57 pp., nombreux exemples musicaux, ISBN 2-856 89-024-5.

Notre Maître a réuni dans ce premier de trois fascicules des partitions essentielles et représentatives (on ne saurait lui reprocher d'avoir dû opérer un choix difficile ô combien) du **Moyen-Age et de la Renaissance.** Le second fascicule sera consacré aux **Classiques et Romantiques** et le volume III au **XXe siècle.**

Les lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE retrouveront ici des analyses parues jadis dans notre Revue, dans des numéros souvent introuvables. Quoi qu'il en soit, ces textes ont tous été remaniés et visent avant tout à la clarté, à la prise de conscience de l'ensemble de l'œuvre, sans tomber dans le "coup par coup" fastidieux et vain de nombre d'analyses modernes.

L'étudiant et l'amateur trouveront ici d'honnêtes et pertinentes analyses qui refusent le rationcinage et ouvrent les portes d'une intelligente et sensible pénétration des pages retenues : **Messe Nostre-Dame** (Guillaume de Machaut), **Miserere** (Josquin des Prés), enrichies d'excursus intéressant directement la technique d'écriture ou les données historiques.

C'est un ouvrage particulièrement recommandable pour tout étudiant ou tout amateur.

• **J. Sébastien BACH, A comparative Edition for Study : 178 Chorale-harmonizations,** vol. I, 57 textes édités par Donald MARTINO, Dantalian Inc., Newton MASS., U.S.A. (1984), 2 fasc. 22× 19. Cahier I (Musique) et cahier II (trad. anglaise des textes poétiques).

Un travail intelligent, méticuleux et utile préparé par Daniel MARTINO, que cette édition comparative des harmonisations de chorals de J.S. BACH L'édition est fort belle, exigeant de bons yeux malgré tout.

L'éditeur présente les chorals "en partition", c'est-à-dire harmonisations diverses superposées rigoureusement, et éventuellement enrichies de leur contrepoint instrumental, le tout ramené dans une même tonalité afin de faciliter la comparaison. On saisit immédiatement le pourquoi de subtilités contrepointiques du Cantor. Ce travail, précieux pour les classes d'écriture, demande à être un peu émendé, et l'**erratum** n'est pas toujours d'une clarté exemplaire, utilisant évidemment l'américain de l'auteur. Il est vrai que les quelques 25 fautes — dont certaines sont banales — sont bien peu de chose au regard des 57 textes donnés parfois en dix versions dont les ressources sont, bien entendu, spécifiées dans le fascicule II.

• **Emile LEIPP, Acoustique et musique,** Editions Masson, Paris - New York - Barcelone - Milan - Mexico - Sao Paulo (1984), 4e édition revue et corrigée, 376 pages 25 × 16, nombreux graphiques, dessins. ISBN 2-225-80 196-7.

Un ouvrage dense, tout au long duquel, selon la citation de l'auteur dans son **Introduction,** il est question de "musique avant toute chose". Combien d'entre nous ont suivi avec un intérêt passionné les travaux d'Emile LEIPP qui, depuis 1946, a enrichi la bibliographie indigente de l'acoustique musicale de plus de 200 études et ouvrages dans lesquels l'Art et la Science rigoureuse s'allient en découvertes, en démonstrations, en considérations professionnelles ou historiques fascinantes, notamment avec ce Cours d'**Acoustique musicale** utilisé

pour le C.A.E.M., puis le D.E.U.G. sous sa forme dactylographiée (ronéotypée) dès 1963, puis imprimée en 1971 sous le titre actuel **Acoustique et musique.**

Ici, rien n'est laissé dans l'ombre, même certains problèmes épineux de facture, dût l'auteur reconnaître notre impuissance devant la solution quasi introuvable. Disposant à la Faculté des Sciences de l'Université de Paris (Paris VI) d'un très moderne laboratoire d'acoustique, E. LEIPP est en mesure, avec le concours d'artistes éprouvés — chanteurs, instrumentistes —, architectes ou ethnmusicologues, d'aborder les questions qui nous sont essentielles. Il assure que "Tel qu'il est, cet ouvrage est accessible à tout lecteur attentif". Il est vrai que tout est mis en œuvre pour éclairer les démonstrations, expliciter les faits complexes. Cent vingt graphiques, croquis, spectres concrétisent ces commentaires.

L'ouvrage est enrichi d'une bibliographie qui semble exhaustive, et d'un très utile **Index alphabétique** des noms de lieux et de personnes. Difficile de se passer de la présence, dans la bibliothèque de l'honnête musicien, d'un travail de cette richesse et de cette qualité.

- **Madeleine MILHAUD,** Catalogue des Œuvres de

  Darius Milhaud, Slatkine, Genève-Paris (1982), in 8° -253 P. broché.

Madeleine MILHAUD, la "Muse ménagère", s'est transformée en rigoureuse archiviste pour fournir une présentation pratique au catalogue général des œuvres de son mari.

Cet important in-8° de 253 pages débute à la page 369 sans autre forme de procès et sans même un faux-titre : il s'agit en fait d'un extrait du livre de Paul COLLAER, l'ami de la première heure, livre dont nous rendrons compte prochainement selon le gré de l'Editeur Slatkine.

Ce catalogue a sur celui de Georges BECK (Heugel & C°, 1949) et son Complément (id. 1956), l'avantage d'être à jour sur l'ensemble de l'œuvre de Milhaud. Mais s'il est le premier et seul catalogue complet de l'Auteur du **Bœuf sur le toit,** il ne remplacera cependant jamais tout à fait celui de Georges BECK, avec ses sympathiques commentaires. Le catalogue de Madeleine MILHAUD reprend le plan raisonné par genres, y compris les quelques quarante inédits, des 483 œuvres laissées par son mari. On y trouve en outre une **Discographie** (très complète en 1982, mais on sait le caractère éphémère de cette source d'information), une Bibliographie d'ouvrages et articles (non exhaustive), un **Index des instruments** et un **Double Index des œuvres,** alphabétique et par n° d'opus.

Certes les coquilles et bourdons sont rares mais inévitables : mais le lecteur pourra désormais se retrouver sans peine dans le jardin enchanté (virant souvent à l'exubérance tropicale) de l'univers de Darius Milhaud.

- **Luthfi BECKER,** La viole de gambe, Coll. Précis techniques 9, Dessain et Tolra, Paris (1982), format italien 21×15, 111 pages, très nombreuses illustrations (photos et dessins).

Dans la Collection patronée par la **Société d'encouragement aux Métiers d'Art,** ce neuvième petit précis technique rassemble avec pertinence toutes les coordonnées nécessaires au parfait bricoleur (et amateur) en vue de la fabrication d'une basse de viole.

L'instrument pris pour modèle est signé Paolo Maggini (ca. 1580-1640), et conservé au Musée de Milan. Luthfi BECKER en donne le croquis coté et, après le choix des bois, présente la méthode de construction du moule, puis de fabrication des divers éléments : manche, éclises, fond plat, table, barre, touche et cordier, sillet et chevalet, puis pose de l'âme. Restent le montage, la pose des chevilles et des frettes, le vernissage : et par delà la technique même, le texte traduit la ferveur de l'artisan parvenu à réaliser un instrument noble, dont le montage des cordes reste la dernière tâche avant la surprise de la découverte des sons, laquelle naîtra grâce à l'archet, dont un prochain fascicule nous dévoilera peut-être les arcanes de facture.

Ce fascicule s'ouvre sur un historique sommaire et s'achève par une **Bibliographie** où l'on regrette certaines lacunes (par ex. F. CABOS, **Le violon et la lutherie,** Gründ, Paris, 1948). Les illustrations et croquis sont nombreux.

Jean MAILLARD

nOtre discOthèque

• **MOZART, Pièces pour le pianoforte,** Paul Badura-Skoda, 33/30, **Atelier de recherche Valois, AS 40.**

Dans son ouvrage sur "L'art de jouer Mozart au piano", **P. Badura-Skoda** écrivait : "En vérité, bien jouer Mozart est le test suprême du goût d'un musicien". En voici la preuve faite car ce disque est un enchantement. La plupart de ces pièces, peu connues, témoignent de la passion du compositeur pour l'étude de Bach, découvert en 1782, grâce au Baron van Swieten, de ses recherches sur le langage et aussi d'une écriture de premier jet. Jouées sur un pianoforte de la collection de l'interprète, celui-ci nous charme par la clarté de son jeu, la délicatesse de son toucher et nous montre à quel point le matériau sonore est important chez Mozart, ce qu'on oublie trop avec le piano moderne. Un disque à posséder absolument.

• **COUPERIN, Les Concerts Royaux pour deux clavecins, RAMEAU, Pièces de clavecin en concerts,** Laurence Boulay, Françoise Lengellé, Pierre Sechet, Jean-Paul Burgos, Jean-Louis Charbonnier, 2 × 33/30, **ERATO DUE 20276.**

Laurence Boulay réunit dans cet enregistrement deux œuvres qui exaltent le côté concertant du clavecin. Le premier disque, consacré à Couperin, complète l'intégrale que cette artiste vient de graver. L'instrumentation des Concerts Royaux, publié en 1722 mais écrits à la fin du règne de Louis XIV n'est pas définie comme à l'accoutumée, aussi L. Boulay se réfère-t-elle à la phrase de Gaspard Le Roux "La plupart de ces pièces font leur effet à deux clavessins..." C'est Françoise Lengellé qui lui donne la réplique. Les Pièces de clavecin en concerts, qui datent de 1741, sont des portraits musicaux des contemporains de Rameau, alternant mouvements vifs et lents. Les trois musiciens, qui entourent L. Boulay, respectent au mieux l'importance que Rameau accordait à l'esprit de musique de chambre et concourt à mettre en valeur une interprétation qui allie la fraîcheur de la sensibilité à la raison et à l'émotion.

• **"C'est chouette la vie"...,** 33/30, Coopérative scolaire des **Ateliers de Création du Collège Albert Camus, 13014 Marseille.**

Enregistré cette année, ce 33 tours est le fruit du travail des élèves du Collège A. Camus aidés de leurs enseignants. Il réunit 13 titres (les textes sont inclus dans la pochette) qui abordent aussi bien les sujets de la vie quotidienne que les rêves ou les problèmes culturels. Les textes, d'une langue très actuelle, sont soutenus par une musique qui fait référence à divers styles : le rapp, le folk, le jazz, les rythmes sud-américains... Si, d'évidence, les textes sont de la main des élèves, il est cependant permis de se demander si la musique est de la même source car il me semble difficile de maîtriser le langage musical, tel qu'il est proposé ici, lorsqu'on n'en a pas la pratique approfondie comme c'est généralement le cas des élèves de Collège. Néanmoins je recommande fortement ce disque car le résultat sonore, séduisant est une réussite et une solution possible à l'enseignement de la musique dans les collèges à l'heure actuelle.

• **LISZT, eine Faust-Symphonie, zwei Episoden aus Lenau Faust,** John Aler ténor chœur d'hommes de la philharmonique slovaque, Bratislava, Orchestre philharmonique de Rotterdam, **dir. James Conlon,** 2 × 33/30, **ERATO NUM 751582.**

Trois livres ont accompagné Liszt au long de sa vie : son bréviaire, la Divine Comédie et le Faust de Goethe. Le jeune chef d'orchestre américain a choisi de réunir ici deux des visions de ce dernier thème. Mais derrière ce titre, c'est à chaque fois le personnage de Mephisto qui se profile. C'est le troisième mouvement de la symphonie, intitulé Mephisto, qui nous entraîne le plus loin dans la modernité du langage lisztien et n'oublions pas que le deuxième épisode du Faust de Senau, la Danse à l'Auberge du village est sous-titré Mephisto-valse, obsession qui poursuivra le compositeur jusqu'à la fin de sa vie. L'orchestre sous la baguette de James Conlon est diabolique à souhait et l'échelle dynamique, très large, fort bien rendue par une prise de son soignée. Une très belle version.

Hélène BAZ

• **BEETHOVEN, Sonates op. 101 et op. 109 pour pianoforte,** 33/30, **ASTREE Atelier de recherche , AS 48.**

Un véritable joyau que cette réalisation ASTREE qui présente les **Sonates op. 101 en La Majeur** et **op. 109 en Mi majeur** de Ludwig van Beethoven (1770-1827) par Paul Badura-Skoda, jouant sur un Hammerflügel de Conrad Graf (Vienne ca. 1824).

L'opus 101 alternant le rêve et l'action en climats extraordinaires de couleurs sonores, l'**opus 109** fouissant l'imaginaire jusqu'à la perfection de la forme. Deux grandes sonates de la maturité que Paul Badura-Skoda possède souverainement et restitue dans des conditions optimales sur un piano-forte d'époque.

La prise de son et la gravure sont irréprochables.

• **D'INDY, Grande Sonate op. 63 et Helvetia,** 33/30, **CYBELIA DS 451 CY 707 numérique.**

Voilà un magnifique cadeau pour les admirateurs de Vincent d'INDY (1851-1931) et pour ceux, plus nombreux, qui se doivent de le découvrir. Cette nouveauté est à l'actif de la marque CYBELIA dont l'un des buts, dont nous nous réjouissons, est la constitution d'une collection **Musique française du XXe siècle.** Le premier disque de cette collection de remarquable qualité technique, est donc consacré à deux œuvres fort différentes du compositeur de la **Légende de Saint Christophe :** d'une part la suite de trois valses **Helvetia op. 17** comprenant **Aarau, Schinznach** et **Laufenburg,** œuvres de jeunesse et toutes de fraîcheur composées en 1882, et la **Grande Sonate op. 63** de 1907, dans laquelle Joseph Canteloube voit l'un des exemples les plus

parfaits de l'évolution opérée, vintg ans après Franck, dans la conception cyclique de la sonate. On ne peut que souhaiter le succès de cette nouveauté et une heureuse et féconde carrière artistique à la jeune interprète de Belfort, Catherine Joly.

On trouve cette nouveauté dans les F.N.A.C. et chez Gamma/Distribution D.S.D., 22 rue de la République, 94160 SAINT MANDE, Tél. (1) 328.48.45 ou chez CYBELIA au 365.95.11 Les commandes directes peuvent être adressées à Disques CYBELIA, 2 ter rue Mazarin, 90000 BELFORT, Tél. (64) 28.45.00 accompagnées d'une formule de règlement de 75 F tous frais compris.

- **Récital de guitare Alexandre LAGOYA,** 33/30, **PHILIPS, Trésors classiques, 412241 st.**

Une aubaine pour les inconditionnels d'Alexandre LAGOYA qui présente au cours de ce récital un choix éclectique du répertoire de la guitare espagnole. On y trouve **Fantasia** et **Romanesca** d'Alonso MUDARRA (1510-1580), **Canarios** et **Pavane** de Gaspar SANZ (1640-1710), **Introduction et variations** sur le thème "O chère Musique" de **La flûte enchantée** de W.A. Mozart par Fernando SOR (1778-1839), Recuerdos de la Alhambra de Francisco TARREGA (1852-1909), Asturias n° 5 d'Isaac ALBENIZ (1860-1909) et **Sonata** de Joaquin TURINA (1882-1949).

C'est là une précieuse anthologie pour les amateurs de guitare qui ne seront pas déçus.

Jean MAILLARD

- **R. WAGNER** (1913-1983), **Parsifal, DECCA, Classiques, 411 786 1.**

(10% de réduction sur le prix éditeur jusqu'au 31 janvier 1985).

Le Parsifal de la réouverture; Bayreuth, 1951 !

Pour beaucoup ce document tant attendu, que Decca réédite avec, comme unique texte d'accompagnement, le Poème intégral dans les trois langues habituelles, constitue certainement le plus grand événement de cette fin d'année. Souvenir, rappel de ce que fut le "nouveau Bayreuth" sous la direction de **Wieland Wagner...** Témoignage émouvant d'un nouveau départ, d'une nouvelle voie, ponctuée à l'inauguration par l'exécution sur la scène du Festspiele de la 9e Symphonie de Beethoven avec son hymne à la joie terminal; le théâtre restitué à l'art, enfin, et Wagner rendu au monde... !

Bayreuth deviendra, tel que Wagner l'avait voulu, un lieu privilégié pour une manifestation artistique exceptionnelle, unique. Mais ce "Nouveau Bayreuth", absolu, idéal, ce *"four"* comme avait trouvé malin de le qualifier Gavoty il y a quelques vingt ans, et qui est devenu le premier Festival du monde a aujourd'hui vécu. La mort de Wieland Wagner en 66, la tristesse de certaines mises en scène aussi débiles que déprimantes, vides, vaguement politico-sociales d'il y a quelques années, enfin l'absence cruelle de grandes voix ont modifié le cours des choses. Mais on n'oublie pas les mises en scène d'alors ni la prestigieuse phalange d'artistes qu'avait su réunir Wieland. On parlait à l'époque de la "troupe de Bayreuth"...

Je regrette que les responsables de chez Decca n'aient pas jugé bon d'inclure des photos avec quelques commentaires sur cette réouverture et sur le choc émotionnel qu'elle a suscité.

Désormais ce Parsifal, comme le second enregistré également avec Knappertbusch, la Tétralogie, et le Tristan de Böhm sont entré dans la légende.

Pour celui-ci, écoutez donc **Martha Mödl** dans le rôle de Kundry, il faudrait tout citer. Personne n'a jamais chanté depuis la scène de séduction du 2e acte avec autant de souplesse, autant d'aisance, de charme, un timbre à la fois chaud et clair, un phrasé sans cesse renaissant, envoûtant, une respiration fabuleuse. **Windgassen,** alors en pleine possession de ses moyens vocaux et dramatiques incarne un Parsifal exceptionnel. **Knappertbusch** conduit l'ensemble, et tout, malgré les imperfections techniques de cet enregistrement monophonique, est d'une extraordinaire présence. Jamais "l'Enchantement du Vendredi Saint" n'a été aussi intensément inspiré, rayonnant. La sensualité des Filles-Fleurs, le *"Sehen, Sehen"* de Kundry au début du second acte, le monologue d'Amfortas à la fin du 3e tout atteint à une expression dramatique intérieure démentielle, unique, aux résonances infinies.

Par ailleurs, grâce à cette réédition, on peut noter l'évolution du concept d'interprétation au cours de ces trente dernières années. Nos artistes actuels accordent en général plus d'importance à l'exactitude de leur jeu, rigoureux, solide, formel, j'allais dire didactique, tandis que les artistes d'après guerre recherchaient une expression plus intérieure des œuvres; ils donnaient l'impression de s'impliquer plus totalement et le détail passait au second plan. On aurait plutôt tendance à observer un certain recul vis à vis de l'œuvre aujourd'hui. Il ne s'agit pas là d'un jugement de valeur, seulement d'un constat. Notre approche des œuvres s'est modifiée mais les grandes réalisations d'autrefois demeurent aujourd'hui tout aussi grandioses et vraies.

- **M. OHANA** (né en 1914), **Livre des Prodiges, Chiffres de clavecin, ERATO, STU 71548.**

Dès les premières notes du "Livre des Prodiges" enregistré ici, on a l'impression d'être confronté au mystère de la Création artistique au sens le plus profond du terme. Si d'aventure, il nous était permis de déterminer la nature d'un chef-d'œuvre et les conditions nécessaires à son élaboration, l'Art n'existerait plus sans doute; mais le besoin d'aller toujours au plus secret demeure, utopique, vain. Pourquoi cette musique et pas une autre, révèle une telle envergure, un tel pouvoir, exclusif, venu de loin. Chaque note, dans son contexte orchestral, apparaît chargée d'une force émotionnelle, subjective, à la fois authentique, universelle, au moins dans les limites de notre sensibilité occidentale, puisqu'il s'agit d'elle et de ce qu'elle génère. On éprouve toujours une certaine jouissance à vivre, au contact de certaines grandes œuvres contemporaines, capables de telles résonances, une aventure esthétique agissant comme un révélateur à travers le "flou" de notre inconscient. Il faut connaître ce "Livre des Prodiges" écrit à la fin des années 70. Chaque être un peu réceptif y trouvera sa nourriture spirituelle. Poétique de l'informel du non dit, évocation d'images surgies d'un passé lointain, incertain, magique, et qui témoigne d'une intense méditation silencieuse, car le silence intérieur, sans aucun rapport avec le silence physique, constitue certainement la manifestation première de cet univers de magie.

Les "Chiffres de clavecin" écrits dix ans plus tôt procèdent d'une plastique sonore identique, mais le propos diffère. Plus formelle, plus immédiatement musicale, l'œuvre

semble résulter d'une quête de nouveaux territoires sonores, saisissants, ou le clavecin et l'orchestre se répondent à la façon d'un concerto.

L'Orchestre National de France joue le "Livre des Prodiges" (*I : Clair de terre, Cortège des taureaux ailés, Immémorial, Hydre, Clé des songes, Clair de terre, Soleil renversé; II : Conjuration des sorts, Alecto, Son noir, Jeu des masques, Clair de terre, Korô Ngô),* tandis que **Elisabeth Chojnacka** (clavecin) et le **Nouvel Orchestre Philharmonique** apportent leur concours à l'exécution des "Chiffres de clavecin". **Stanislas Skrowaczawski** dirige l'une et l'autre des deux phalanges avec un égal bonheur. Sa direction nette, déterminée, perfectionniste consacre la réussite; sans la moindre restriction !

Avec les deux publications presque simultanées de ce "Livre des prodiges" et du quatuor "Ainsi la nuit" de Dutilleux dont il a été rendu compte ici même le mois dernier, Erato vient de réussir un beau doublé. Les deux enregistrements méritent largement une mention spéciale, tant par leur contenu que par les magnifiques prestations des artistes interprètes.

- **J. HAYDN** (1732-1809), **Symphonie n° 101** "L'Horloge", **102, 103,** "Roulement de timbales", **104** "Londres", **ERATO, Numérique, 751 412.**

Voici les quatre dernières symphonies londoniennes, les quatre dernières tout court, bien connues, pleines de jeunesse, et qu'une multitude de hardiesses d'écriture, ou plus simplement de trouvailles rehaussent d'une originalité toujours étonnante. Quel pouvoir d'invention de la part d'un homme de 62 ans qui a déjà tant et tant écrit.

Dans un prochain n° de "L'Education Musicale", paraîtra un commentaire simple à l'intention des classes du 1er cycle de nos collèges sur le mouvement central de la n° 101.

The Scottish Chamber Orchestra, sous la direction de **Raymond Leppard,** donne avec brio une interprétation spirituelle nerveuse et souple, toute d'équilibre et de légèreté mais avec je ne sais quelle pointe d'humour qui apporte à l'ensemble une subtile saveur comparable à nulle autre. Sorte de clin d'œil amusé ou tendre par delà le sérieux, la précision et la superbe clarté de la musique. Les 2e mouvement de la 101, les 2e et 3e de la 103, et le 1er mouvement de la 104 en particulier me paraissent atteindre à une véritable et merveilleuse perfection subjective, comme si un certain recul vis à vis du texte avait permis que s'épanouisse la joviale et insouciante candeur de ces admirables chefs-d'œuvre.

- **G. MAHLER** (1860-1911), **Symphonie n° 5, Symphonie n° 10** (inachevée), **PHILIPS, Trésors classiques, 422 101-1.**

Telle qu'elle nous est donnée, cette 5e Symphonie, (comme les fragments de la 10e), devrait figurer aux côtés des plus célèbres.

L'enregistrement date de 1971, une interprétation qu'en donnait alors l'**Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam** placé sous la direction de **Bernard Haitink.** Haitink tire Haitink tire le meilleur parti d'un orchestre toujours exceptionnel avec un sens de l'équilibre, une rigueur d'ensemble qui rendent l'œuvre parfaitement claire, vivante et lisible. Il en résulte une densité expressive qui vaut largement cette réédition. Treize ans après, celle-ci, superbe, fait toujours autorité. Quant à Malher, il joue inlassablement avec la machine-orchestre, récupérant le matériau romantique à des fins exclusivement symphoniques, instrumentales. Mais l'homogénéité du discours, cet élan inspiré qui anime toute la 5e symphonie confine au chef-d'œuvre. Impression de bonne humeur que soulignent les quelques réminiscences du **"Lob N.I des hohen verstandes"** issu des "Knaben Wunderhorn", au début du finale ; ce, malgré les allures faussement funèbres du 1er mouvement. Les magnifiques bribes (deux mouvements lents) de la 10e inachevée, témoignent quant à elles d'un modernisme étrangement chaleureux.

- **M. MOUSSORGSKI** 1839-1881), **Le Mariage,** Scènes de l'opéra inachevé d'après la comédie de Gogol, LE CHANT DU MONDE, digital, LDX 78785.

Le désir de créer une musique spécifiquement russe a conduit Moussorgski à exploiter les qualités phonétiques de la langue russe. Toutes ses compositions destinées à la voix procèdent de cette même recherche, qu'il s'agisse de "Boris", des "Enfantines", ou des "Chants et danses de la mort". De fait la singularité de son œuvre intégral reflète cette fidélité et les fragments du "Mariage", précédant de peu la mise en chantier de "Boris", mettent en évidence la sujétion de la musique ; celle-ci, abrupte, ici, un peu farce reflète à la fois la psychologie des personnages, avec une certaine causticité, les mélismes et la rythmique du texte. Plus qu'une œuvre fragmentaire, ces quelques 40 minutes de musique, ce dialogue musicalisé, constituent un peu le manifeste d'une démarche artistique, l'affirmation d'une ethnie, à la fois origine et finalité de toute l'aventure musicale du compositeur.

A ma connaissance, il s'agit là d'un premier enregistrement ; une bonne raison supplémentaire pour éveiller la curiosité. Les interprètes, tous, jeunes solistes, qu'accompagne l'**Orchestre Symphonique du Ministère de la Culture d'U.R.S.S.,** à leur tête **Guennadi Rojdestvenski,** tiennent leur rôle à merveille, avec un enthousiasme communicatif ; l'orchestre, incisif, donne la réplique, et l'ensemble très enlevé apporte sa part de truculence et d'humour. (Vladimir Khrulen : Baryton ; Alexandre Podbolotov : Ténor ; Loudmila Kolmakova : Mezzo ; Vladimir Tybasenko : Basse).

- **AU TEMPS DE FRANÇOIS 1er ET DE HENRI IV, Chansons vertes, gaillardes, et coquines, ARION, ARN 38772.**

Le titre dit à peu près tout ! Vous voilà donc prévenus et ne soyez pas surpris à l'écoute de ces 17 chansons qu'interprète l'ensemble **La Maurache,** spécialisé dans l'exécution de la musique ancienne. Le texte vous réserve quelques saillies fort grivoises en cousinage direct avec nos actuelles chansons paillardes, dont la plupart d'ailleurs nous viennent de loin. Gare ! Il y a peut-être là de quoi flétrir des oreilles délibérément chastes, quoique le contexte musicalo-culturel aide à la digestion. Bast !

Quant à moi, j'aurais voulu cet aimable libertinage plus spirituel, plus enlevé. Il y manque un zeste de pétulance. Les interprètes semblent coincés entre la légèreté du propos et le désir d'une interprétation respectueuse de la partition.

Quoiqu'il en soit, ceci montre sous la forme consacrée de la plaisanterie, la pérennité de certains thèmes que la plus élémentaire bienséance m'interdit obsolument de préciser ici, mais qui pourtant, traversent les âges depuis que Dieu créa l'homme, la femme, le serpent et la pomme.

- **W.A. Mozart** (1956-1791), **Sonates pour violon et piano,** KV 301, 302, 306, 377, 379, 454, **ERATO,** *Duetto*, **Due 20274.**

Six sonates de la maturité sur la trentaine qu'il écrivit pour piano et violon, au cours des seconde et troisième phases de son activité créatrice. Les trois premières contemporanes de sa découverte de Mannheim datent de 1776, les deux suivantes KV 377 et 379 de 1781, il compose la 6e (KV 454) en 1784. Six sonates qui jalonnent l'évolution d'un génie débridé, en perpétuelle croissance et qui témoignent de son envolée. Mais pour intéressante qu'elle soit, cette démonstration constitue la moindre des qualités de l'enregistrement **ERATO,** publiée dans la collection économique **Duetto** à un prix avantageux. Mozart est sans doute le premier à traiter les deux solistes en égaux ; jouant sur leur originalité, complémentaire, ou contradictoire. Par de là l'immédiate jouissance née de l'écoute en particulier des trois dernières pages retenues ici, ambigües, faussement légères, l'intention dépasse le cadre de la simple prestation à deux partenaires et résulte plutôt d'une inspiration, quasi symphonique.

Mozart joue avec les possibilités relatives des deux entités sonores qu'il a réunies. Il suffit pour constater la nouveauté du fait de comparer les KV 377, 379, 454, aux trois sonates qui précèdent ou encore à d'autres immédiatement antérieures.

Jean Mouillère au violon et **Michèle Boegner** (piano) dominent la situation. Ils jouent large, solide, avec une magnifique aisance; sans jamais donner l'impression d'un travail préléminaire quelconque, si parfait soit-il ou d'une intention déterminée. Leur musicalité prévaut, spontanée, naturelle, et somme toute indiscutable comme tout ce qui est à la fois simple et fervent. Mais bien plus que l'évidente homogénéïté de leur jeu, leur amour du beau son, des belles nuances magnifiquement conduites, ou bien encore la juste mesure de leur conception d'ensemble, un détail en particulier mérite d'être souligné : c'est l'attention réciproque qu'ils se portent. Cette intégrité, ce respect de l'autre, permanent, confèrent à leur interprétation une sorte d'intimité particulièrement chaleureuse. Le mouvement lent de la 6e sonate, entre autres, est véritablement splendide. A entendre, absolument !

Hervé MUSSON

Informations diverses

• **FREVAL VOYAGE - Fontainebleau**

Une agence pas tout à fait comme les autres. En marge des habituels services S.N.C.F., Avion, Bateau, réductions diverses et promesses de voyages de rêve... Paysages inoubliables, tahitiennes enchantées qui projettent leurs ombres lascives sur les eaux turquoises d'une mer en mouvance le long des golfes clairs...

Cette agence donc, en outre, organise des voyages à dominante culturelle particulièrement séduisants. Ainsi du **29/12 au 4/1/85** une équipée en U.R.S.S. : Leningrad, le golfe de Finlande, Moscou; visites, promenades, manifestations théâtrales etc., le tout proposé à un prix abordable. Cette information nous parvient un peu tard, mais l'agence à l'instigation de son directeur ayant pour ambition de développer cette zone d'activité, nous aurons l'occasion d'en reparler ici. Pour l'instant, croisières musicales, théâtrales, axées sur la danse, ou plus généralement culturelles sont en préparation. L'Agence Fréval, soucieuse à la fois de satisfaire un besoin confusément ressenti, hors des sentiers battus, et désireuse, dans son propre intérêt, de mener à bien l'entreprise, propose ces croisières à des conditions avantageuses. Par ailleurs la perspective de voyages organisés selon un calendrier scolaire, à l'occasion des grands festivals d'été, paraît envisageable de même que certains voyages à dominante pédagogique. Nous nous en ferons l'écho pour information.

• **CENTRE D'ETUDE, DE RECHERCHE et de DOCUMENTATION ORGANOLOGIQUE du MUSEE INSTRUMENTAL du C.N.S.M.,** 14 rue de Madrid, 75008 PARIS.

Il a pour mission de constituer, conserver et communiquer — essentiellement aux professionnels — un fonds documentaire composé d'ouvrages imprimés, d'archives, de dessins techniques, de dossiers iconographiques, de rapports de restauration, etc.

L'ouverture de ce centre coïncidera avec un Concert-Exposition consacré aux dernières réalisations faites à partir des collections du musée par les professionnels de la facture instrumentale, qui aura lieu à la Maison de Radio France les 17 et 18 novembre 1984.

• **MUSIQUE A DECOUVRIR**
Maison de Radio-France. Entrée libre. Pierrette Germain, productrice déléguée.

Jeudi 15 novembre, 18 h 30, auditorium 106.

En coproduction avec l'ensemble de l'itinéraire, Michèle Foison : (création, commande de l'itinéraire), Tod Machover : Electric études, Georges Couroupos : Lai, un compositeur à découvrir : (création). Brenda Hubbard, soprano; Michel Amauric, luth; Ami Flammer, violon; David Simpson, violoncelle; Ensemble de l'itinéraire.

Jeudi 13 décembre, 18 h 30, auditorium 106.

Witold Lutoslawski : Bucoliques, Villa-Lobos : 2 choros, Iannis Xenakis : Mika-Mika's, Jean-Baptiste Devillers : Trio à cordes, Britten : Métamorphoses d'Ovide, Martinu : Madrigaux, Istvan Lang : Constellation. Maryvonne Le Dizes Richard, violon; Jean Sulem, alto; Pierre Strauch, violoncelle; Didier Pateau, hautbois.

• **ACTIVITES du CENTRE MUSICAL ORFF**

— Plusieurs ateliers pour enfants le mercredi ou le samedi.
— Des stages de formation pour adultes.
— Un cahier de pédagogie musicale (semestriel).
— Une rencontre Martenot et Dalcroze.
— Un week-end au printemps 1985.

Association ORFF, 2 rue Thiers, 94500 CHAMPIGNY.

PETITES ANNONCES

Etudiant pianiste, RECHERCHE PARTENAIRES violoniste violoncelliste pour travailler musique de chambre en vue de préparer Concours de l'Ecole normale de Musique - TEL. : 991.37.19.

VENDS piano droit récent sur Paris 17ᵉ - Etat neuf - 11.000 F - Tél. (20) 30.03.93 Après 20 H.

(Suite de la page 8)

pour violon où toutes les ressources de virtuosité pure sont utilisées. Il s'agissait, en ce 3 juillet par l'ensemble Ars Nova de la création de la deuxième version de l'œuvre interprétée à Bordeaux, au Festival Sygma, il y a deux ans. Le concerto commence sur de longues tenues de violon pour s'épanouir en de longs traits rapides de flûte et des spiccatos de cordes. La troisième partie des "103 regards dans l'eau" conçue pour une douzaine d'instruments, dont une batterie, une harpe et un piano de concert se conclue par une brillante péroraison, avec cris de cor d'harmonie, foisonnements de glissandi. Le finale est coloré par un pointillisme modulé à la clarinette et quelques traits de piano donnant un aspect ondoyant et accentuant le côté fluide de cette composition, qui fait référence aux "24 Préludes" du même auteur, et qui ne tardera pas à s'intégrer dans le répertoire de jeunes virtuoses attirés par les jalons indicateurs d'expression proposés par M. Constant qui dirigeait ce concerto.
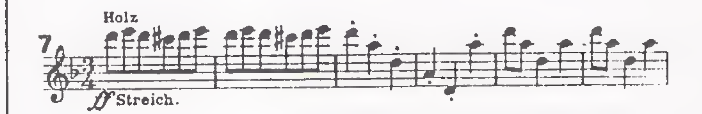
Du concert du 3 juillet on retiendra également le "Concerto pour flûte" de C. Halffter, aux sonorités diaphanes et qui fut également accueilli avec chaleur par le public du Festival, applaudissant le soliste Christian Lardé. En ouverture de cette soirée d'avant-garde : Ars Combinatoria de Fr. Guerrero, donné en première audition à Paris.

O. CORBIOT

(Suite de la page 12)

7) Les variantes du Scherzo

Peu d'altérations au cours de chacune des deux révisions, si ce n'est que, dès 1878, le Scherzo est étendu de 8 mesures par des retouches de carrure dont la principale concerne l'énoncé du thème lui-même (addition



de sa 4e mesure, qui rétablit l'équilibre des deux premières périodes). D'autres retouches similaires sont effectuées dans la transition vers la reprise, ainsi qu'au tutti conclusif. On remarque aussi certaines redispositions instrumentales, qui répondent à un souci croissant, de la part de Bruckner (qui tire là, à n'en pas douter, le bénéfice d'une plus grande familiarité avec la pratique orchestrale), d'obtenir des effets plus éclatants et en même temps de préciser des détails techniques, surtout en 1889, où l'on trouve des coups d'archet qui n'étaient pas indiqués précédemment (mais sont-ils originaux ??...). A tout le moins, des traits de violons passent à l'octave supérieure, notamment à la conclusion du Scherzo, tandis que dès 1878, on note dans ce même passage le renversement du dessin des seconds violons dès 155, produisant une harmonie plus riche.

Mais l'essentiel est l'addition, récemment révélée, d'une Coda de 41 mesures écrite en janvier 1878, et dont le matériel préparé fut finalement écarté lors de la parution de la symphonie à la fin de la même année. Fondé sur le modèle déjà mis en œuvre dans les quatre symphonies précédentes, ce morceau rehausse encore la véhémence du tutti conclusif, et se signale par un parcours harmonique d'une grande liberté (on pense à Berlioz). Les violons montent déjà ici au registre le plus élevé, ce qui montre que lors de sa dernière révision, Bruckner se souvint de l'écriture de cette éphémère Coda et en reprit certains traits pour remodeler son orchestre dans les dernières mesures du Scherzo. Aujourd'hui, il est évidemment bien préférable de revenir au texte de 1878 et d'y adjoindre la Coda.

Outre son intérêt musical, celle-ci présente le double mérite d'assurer à ce bref mouvement un "poids" plus équilibré par rapport à ses voisins, et de rétablir jusqu'à la première version de la *Quatrième* incluse la succession des Codas dans les Scherzos brucknériens. La *moitié* d'entre eux (exactement six sur douze) possèdent donc finalement une Coda ; et l'abandon de celle-ci par la suite répond logiquement à l'extension de la pièce principale.

(A suivre)

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **Henri CAPELLE**
  17, Avenue Clémenceau
  34500 **BEZIERS**
- **BORDEAUX MUSIQUE**
  13, Place Puy Paulin
  33000 **BORDEAUX**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 **ENGHIEN-LES-BAINS**
- **Librairie LE FURET**
  Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **Madame TIXIER**
  Librairie Musicale
  S/C M. TIXIER Fabien
  19, rue Roux Sognat
  69003 **LYON**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **SCOTTO**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **LE FURET DU NORD**
  59000 **MAUBEUGE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **PIANORGUE**
  2 bis, rue de Santeuil
  44000 **NANTES**
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  5, Boulevard Victor Hugo
  06000 **NICE**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT ETIENNE**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **LOMBEZ MUSIQUE**
  4, Place Roger Salengro
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICA**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**
- **LE FURET**
  19, rue de Quesnoy
  59000 **VALENCIENNES**

PARIS

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Reaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **PASDELOUP-MUSIQUE**
  89, Boulevard St Michel
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **Editions MAX ESCHIG**
  48, rue de Rome
  75008 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **ARIOSO**
  10, rue Geoffroy-Marie
  75009 PARIS
- **Ets LEMOINE**
  17, rue Pigalle
  75009 PARIS
- **MADELEINE - MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **Monsieur René TESTORE**
  Librairie Musicale
  22, rue de Montreuil
  75011 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, Avenue Raymond Poincaré
  75116 PARIS
- **WM Musique**
  62, Avenue de Wagram
  75017 PARIS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE.

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. 542.34.07